
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

LA TRIBUNE DE S.T GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

SCHOLA CANTORUM

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

Comité de la Société :

M. Alexandre GUILMANT
Président

M. le Prince de POLIGNAC, M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. Vincent D'INDY
M. F. de La TOMBELLE, M. André PIRRO
MM. G. de BOISJOSLIN et Ch. BORDES
Secrétaires

TROISIÈME ANNÉE
1897



BUREAUX
15, rue Stanislas, 15
PARIS

LA

TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

LA TRIBUNE DE Sᵀ GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

SCHOLA CANTORUM

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes



Comité de la Société :

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. LE PRINCE DE POLIGNAC, M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
M. F. DE LA TOMBELLE, M. ANDRÉ PIRRO
MM. G. DE BOISJOSLIN ET CH. BORDES
Secrétaires



TROISIÈME ANNÉE

1897



BUREAUX
15, rue Stanislas, 15
PARIS

Troisième Année | N° 1 | Janvier 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale) . . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'ART GRÉGORIEN

SON BUT, SES PROCÉDÉS, SES CARACTÈRES

Conférence prononcée à l'Institut catholique de Paris

LE 14 MARS 1896

Par le R. P. Dom **ANDRÉ MOCQUEREAU**

Moine Bénédictin de Solesmes

(Suite)



MAIS voici une grave divergence. Le temps fort, le temps initial, dans la musique moderne est au *baissé*, le temps faible au *levé*.

Au contraire, dans la musique grégorienne, le temps fort, le temps initial, est au *levé*, le temps faible au *baissé*.

D'où vient cette différence? — Le voici. La musique grégorienne est une musique *latine*, qui a pris sa mesure, ses cadences, toute sa rythmique, aux mots, aux cadences, au rythme de la *prose tonique latine*.

De son côté, notre musique moderne est une musique *romane*, qui a emprunté sa

mesure, ses cadences, sa rythmique, aux mots, aux cadences, à la rythmique de nos langues romanes. Or la rythmique de la langue latine diffère profondément de la rythmique des langues romanes.

Les cadences des mots latins sont toutes faibles ou *féminines*, car le temps fort, qui est l'accent, tombe toujours sur la pénultième (*Déus*) ou sur l'antépénultième (*Dóminus*). La syllabe forte accentuée était au *levé* et au temps initial de la mesure ; la syllabe faible au baissé (*Dé-ùs*) et au dernier temps. Rien de plus naturel ; car on ne peut finir avec le pied ou la main en l'air. Cette manière de battre s'accordait en outre avec la nature de l'accent latin, qui est avant tout une élévation tonale, un mouvement initial, un élan, qui trouve son complément dans la dernière syllabe.

Or, c'est sur ce patron que la musique liturgique a calqué sa mesure. Ayant à chanter de la prose latine tonique, elle en a adopté les principes rythmiques.

C'est au contraire sur les désinences *masculines* des mots romans, *auteur* par exemple, que la musique romane, la nôtre, a modelé sa mesure. Ce mot dérive du latin *auctórem*. Dans sa transformation il a perdu sa dernière syllabe, mais il a conservé son accentuation à la même place sur la syllabe *teur*; de là les cadences fortes ou masculines, inconnues dans la langue latine. Mais voici les conséquences de cette évolution. La dernière syllabe du mot (*teur*) devenait la première de la mesure, puisque toute mesure commence par un temps fort. Aussi le compositeur moderne n'hésite pas à placer la barre de mesure avant la syllabe *teur* (*au-teur*), coupant ainsi le mot en deux. De plus, comme il est nécessaire de terminer une cadence par le temps baissé, on a dû baisser la main sur la dernière syllabe des mots à terminaison masculine. Dès lors le temps fort et le mouvement baissé se trouvaient sur la même syllabe, la *dernière* (*teur*). D'autre part, le temps faible et le levé se réunissaient également sur la même syllabe, la *première* (*au*), contrairement aux lois de la rythmique latine, mais conformément à celles qui sont propres à la langue française et aux langues romanes.

Ce chassé-croisé devait nécessairement se reproduire dans la musique chantée : celle-ci suivit la langue latine dans son évolution et se transforma avec elle ; la rythmique musicale, de *latine* qu'elle était, devint *romane*. Rien de plus rationnel donc que l'application de paroles françaises, italiennes, espagnoles, etc., à notre musique, mais aussi rien de plus illégitime que l'adaptation que nous faisons chaque jour de la musique romane, de la musique moderne, à des paroles latines.

Sans doute, les compositeurs consciencieux ont bien soin de faire coïncider l'accent des mots latins avec le temps fort de notre mesure moderne ; mais est-ce là tout? Est-ce suffisant pour arriver à cet accord complet entre musique et paroles que réclame l'esthétique ? Non, à coup sûr ; et c'est cela même que je trouve fautif, inadmissible.

Il y a force et force. La force de l'accent latin ne ressemble pas plus à la force propre au premier temps de notre mesure moderne qu'elle ne ressemble à la force de l'accent roman.

L'accent latin est signalé par un *coup bref*, vif, léger, délicat, j'oserais dire *spirituel*, puisqu'il est l'âme du mot ; c'est ce qu'indique si justement le mouvement alerte de la main qui s'élève vivement pour s'abaisser aussitôt. Notre art moderne place ce rapide éclair sur un temps lourd, pesant, matériel, qui épuise son mouvement et l'écrase. N'est-ce pas un contresens ?

L'accent latin est un *élan*, un début qui veut un complément, et, de fait, le trouve dans le temps suivant ; aussi est-il bien placé au levé de la main, qui ne monte que pour s'abaisser. Notre mesure moderne place cet élan, ce début, sur un temps baissé, temps final, temps d'arrivée et de repos. N'est-ce pas un contresens ?

Ce n'est pas tout : l'accent latin est essentiellement une *élévation* de la voix, que la mélodie grégorienne, en interprète fidèle, traduit très souvent par une note élevée, et

que la main, en s'élevant avec l'accent, reproduit plastiquement. Notre art moderne, trop souvent, hélas ! entraîné par le lourd poids du frappé qui souligne l'accent latin, entraîné encore par la main qui s'abaisse en même temps, le traduit par une *note inférieure*. N'y a-t-il pas là un contresens mélodique et rythmique que la meilleure musique ne saurait justifier ?

Bref, Messieurs, notre musique altère profondément la nature de l'accent latin. Assimilé au lourd et froid accent roman, il y perd sa mélodie, son rythme, sa délicatesse et son joyeux élan. De là, entre musique et paroles, un conflit perpétuel, une opposition sourde, agaçante, qui, si elle n'est pas perçue par le public illettré ou inattentif, n'en est pas moins une souffrance pour ceux qui apprécient les caractères de l'accent latin et le rythme de la phrase latine, une atteinte à l'idéal qu'on est en droit de réclamer dans toute œuvre d'art et de musique religieuse. Pour bien saisir ce que j'avance, quelques mois de pratique des mélodies grégoriennes vous suffiraient. Dans cette fréquentation journalière, l'esprit s'éveille peu à peu à l'intelligence, au discernement d'une musique purement latine par son rythme et son style ; bientôt le goût l'apprécie à sa juste valeur ; enfin apparaissent clairement le naturel exquis, l'habileté consommée, qui président à l'union des paroles et de la mélopée ; à un art si parfait applaudissent l'humaniste et le musicien. Par contre, Messieurs, cette fréquentation fait découvrir, même sous les plus grandes beautés musicales, les maladresses, les gaucheries inconscientes de nos compositions religieuses, basées sur une sorte de mixture rythmique romano-latine qui les dépare jusque dans leurs plus nobles inspirations.

Nous arrivons à la succession des mesures, aux membres de phrase, aux phrases, c'est-à-dire au rythme proprement dit.

Vous avez pu le remarquer tout à l'heure, la succession des mesures ne se présente pas dans la phrase grégorienne avec la même uniformité que dans notre musique. Le mélange des mesures est la règle dans l'art grégorien ; il est l'exception dans la musique moderne. Les anciens connaissaient bien ce genre de rythme, ils lui donnaient le nom de *nombre*. Ennemie du joug et de la contrainte, la cantilène ne peut supporter les entraves de la symétrie ; aussi les mesures simples ou composées de toutes espèces, à 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 temps, se succèdent dans le cours de la mélodie avec aisance et liberté comme dans le nombre oratoire. Toutes les combinaisons lui sont bonnes, pourvu qu'elles soient proportionnées et harmonieuses. « Cette proportion, dit très bien Dom Pothier, repose sur le rapport que les parties dont se composent le chant ou le discours ont, soit entre elles, soit avec le tout[1]. » Néanmoins la cantilène ne dédaigne pas les mesures et les rythmes réguliers, mais elle ne les cultive jamais assez pour y habituer l'oreille et lui faire désirer, comme dans notre musique, le retour prévu, attendu, de groupes analogues. Pour l'oreille, jamais de surprise, de heurt : les mesures, les rythmes s'écoulent, sans que leur variété étonnante nuise à leur douceur. Point de syncopes, de rupture de rythme, de *notes imprévues, irrégulières, exceptionnelles*, en dehors de la logique musicale, qui, gênant la marche normale de la phrase[2], y introduisent l'agitation, la lutte, la passion. Rien de tout cela. *Tous les temps forts de la musique et du rythme*, toutes les notes expressives, comme les *pressus*, les *strophicus*, quoique semées irrégulièrement dans le tissu mélodique, *se trouvent toujours à leur place régulière, au commencement de la mesure*. Cette assiette solide, assurée de son rythme, donne à la cantilène romaine une allure calme, noble et ferme, vraiment digne du culte divin.

Je vous l'avais bien dit, Messieurs : entre l'art grégorien et l'art moderne, le contraste est complet, et personne ne pourra plus confondre la musique wagnérienne et la musi-

1. Dom Pothier, *Mélodies grégoriennes*, p. 175.
2. Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*.

que grégorienne. Si nous voulons préciser les résultats qui se dégagent de notre analyse, nous arrivons à cette conclusion :

La mélodie grégorienne ignore ou plutôt réprouve par principe tous les éléments de trouble, d'agitation, de surexcitation; elle recherche, au contraire, tous ceux qui produisent le calme et la paix.

Après cette analyse des détails, il est bon maintenant de jeter un regard d'ensemble sur notre mélodie et d'étudier les traits principaux de sa physionomie. Mais pour nous reposer de nos recherches, un peu arides peut-être, notre schola va bien vouloir nous interpréter les chants ornés qui sont au programme. (Communion *Videns Dominus*, et introïts *Reminiscere* et *Lætare*.)

(A suivre.)



CHARLES GOUNOD ET L'ART PALESTRINIEN

La *Schola Cantorum*, à l'instar des compilateurs et éditeurs de petits cantiques, des fabricants de musiquette pour pensionnats, etc., n'a pas pour habitude de faire montre des lettres laudatives qui ont pu lui être adressées, et d'en encombrer les colonnes de son Bulletin ou les préfaces de ses publications : lettres d'évêques, d'artistes, d'érudits, etc. Pourtant, pour répondre d'une façon péremptoire à ceux de nos détracteurs qui sont toujours à se réclamer de « notre immortel Gounod » pour battre en brèche les grands maîtres du passé, nous ne pouvons résister à la tentation de publier ici, et même sous forme de fac-similé, ce qui intéressera certainement beaucoup de nos lecteurs qui n'ont jamais eu entre les mains un autographe du maître, une des lettres que nous a fait l'honneur de nous adresser Gounod

Mercredi 16 9bre/92 -

Mon cher Monsieur Bordes

Je viens de recevoir un rouleau contenant le spécimen de votre projet de publication des "Primitifs de la Musique Sacrée", avec votre excellent Prospectus.

Il va de soi que vous m'inscrirez parmi les abonnés à cette intéressante et salutaire publication;

il est temps que le drapeau de l'Art liturgique remplace, dans nos églises, celui de la cantilène profane, et que la <u>fresque musicale</u> proscrive toutes les guimauves de la Romance et toutes les sucreries de piété qui ont trop longtemps gâté nos estomacs.

Palestrina et Bach ont <u>fait</u> l'art musical, ce sont, pour nous, des Pères de l'Église, il importe que nous restions leurs fils, et je vous remercie de nous y aider.

Bien à vous

Ch. Gounod

au début de notre œuvre, au lendemain de nos premières exécutions de Saint-Gervais, auxquelles il assistait si assidûment. Messieurs les maîtres de chapelle rebelles à toutes réformes et fermés de parti-pris aux beautés des œuvres des anciens maîtres se sont trop souvent réclamés de Gounod pour défendre leurs théories, Gounod, qui le premier a réformé sa manière et s'est appliqué dans ses dernières œuvres religieuses à s'inspirer du style et des formes des anciens. Il est temps de faire le jour sur cette question, vu les récentes attaques d'un ecclésiastique, maître de chapelle d'une cathédrale, qui, au concert d'éloges que toute la presse d'une grande ville adressait aux œuvres qu'avaient exécutées les Chanteurs de Saint-Gervais, a voulu ajouter un solo à sa façon. M. le maître de chapelle accuse la musique palestrinienne d'être trop travaillée, trop tourmentée, trop complexe, la traitant d'art primitif à la fois, deux assertions qui semblent se contredire, car un art arrivé au degré de la complexité et du raffinement de la forme, est plutôt généralement un *art achevé*, prêt à se

transformer, n'est-il pas vrai? Considérer la merveilleuse floraison de l'art de la Renaissance comme un art primitif, c'est avouer son peu de culture dans cet art. Les compositions d'orgue du grand Bach n'ont pas le don de lui plaire également : « ces tours de force appelés *toccata* pour orgue ne sauraient *exciter* ma ferveur », car M. l'abbé demande toujours à être *enlevé*, selon la formule consacrée.

Le chant grégorien également ne trouve pas grâce aux yeux de M. le maître de chapelle, quoiqu'il ait trouvé délicieux l'alléluia *Justus germinabit*. Pourquoi alors tenir pour « non avenus les résultats du mouvement solesmien » qui procurent à M. l'abbé une telle émotion? C'est que le plain-chant de Solesmes est musical avant tout, *une musique nous est rendue*, entend-on dire de toutes parts après son exécution, et M. le maître de chapelle aura fort à faire pour s'opposer au courant d'opinion actuel.

Quant aux règles de bonne discipline liturgique auxquelles fait allusion M. le maître de chapelle, je crois que des laïcs y sont peut-être moins tenus que les ecclésiastiques eux-mêmes, et n'est-ce pas marcher à l'encontre des *décrets* que de proscrire de nos églises la musique de Palestrina, dont la Sacrée Congrégation des Rites, par son article IV du décret du 6 juillet 1894, nous recommande si expressément l'emploi.

Mais trève à cette réponse : la *Schola* s'interdisant en principe toute polémique personnelle. Mieux vaut travailler dans le silence et sûrement, et laisser les incorrigibles à leur lutrin, à leurs chantres, à leurs enfants, comme le dit M. le maître de chapelle, et j'ajouterai, à leur soliste. J'ai voulu seulement en appeler à la mémoire de Gounod, qui fut le *président d'honneur* de notre œuvre; c'était un devoir pour nous de lui demander de venir nous *défendre* encore.

CH. BORDES.



GRECS ET LATINS

Le chant du « Gloria in excelsis »

N'est-ce pas une intéressante recherche que celle des origines de nos chants liturgiques?

La critique de ces compositions est parfois, il est vrai, féconde en curieuses trouvailles; mais c'est surtout dans l'étude comparée des documents musicaux d'origines diverses que l'esprit s'ouvre des horizons inattendus et à peu près inexplorés.

On s'explique facilement que les quatre grands dialectes du chant liturgique occidental, — romain et ambrosien, gallican et mozarabe, — aient une origine commune : mais ce qu'on paraît peu soupçonner, c'est l'étroite parenté qui unit à ces chants les mélodies sacrées des Églises orientales.

Dans son état actuel, il est vrai, la musique ecclésiastique orientale renferme beaucoup de pièces postérieures au douzième siècle; d'un style inusité à l'époque ancienne, elles n'ont guère conservé de l'art primitif qu'une tonalité

abâtardie[1]; néanmoins, à côté de ces compositions relativement modernes, écrites sur d'anciens textes, les Églises d'Orient ont conservé leurs mélodies primitives.

Or, celles-ci ont en général une modalité, un rythme, un style, fréquemment analogues aux nôtres ; on conçoit cependant que la langue et les usages y aient nécessité quelques particularités.

J'ai pensé que l'étude d'une de ces mélodies serait de quelque utilité pour l'histoire du chant sacré, en même temps qu'un témoignage de l'étroite union qui existait autrefois entre les deux Églises.

*
* *

Un des plus anciens textes liturgiques, commun à tous les rites, est le magnifique cantique que les Grecs nomment *grande doxologie*, et que nous désignons simplement par ses premières paroles : le *Gloria in excelsis*.

Le texte de cette composition nous est, pour la première fois, fourni par le célèbre *Codex* Alexandrin, qui le donne à la suite de la version grecque des saintes Écritures ; c'est de ce texte qu'usent, avec de légères variantes, les liturgies romaine et grecque.

Mais, si nous possédons les paroles de ce cantique, telles qu'elles étaient au quatrième siècle, et très probablement au troisième, en est-il de même de la mélodie primitive ?

Et d'abord, les auteurs de ce cantique lui ont-ils appliqué un chant spécial ? C'est peu probable, si nous nous en tenons à l'histoire et aux textes musicaux. Le *Gloria* simple romain ne présente qu'une formule psalmodique du quatrième ton ; dans les livres ambrosiens, c'est encore une psalmodie qui se déroule presque en entier sur la même corde, agrémentée de quelques modulations agrestes, répétées à la fin de certaines phrases ; elle paraît la plus ancienne qui nous soit parvenue [2]. Au moins, le texte qui l'accompagne a déjà été interpolé au quatrième ou au cinquième siècle, et présente de nombreuses ressemblances avec celui que donnent les *Constitutions apostoliques*.

Comme à Milan, cette hymne est, en Orient, chantée à la fin des laudes, et paraît n'avoir été primitivement usitée que la veille de Pâques.

Les livres grecs ne renferment aucun chant aussi simple de la doxologie : cependant, parmi les mélodies anciennes recueillies, d'après la tradition, par saint Jean Damascène, au huitième siècle, on remarque une composition d'un style plus ancien que les autres ; au moyen de quelques variantes nécessitées par les finales, elle s'adapte aux différents tons. C'est elle que nous reproduisons ici.

Le rythme en est entièrement basé sur l'accent tonique. Il offre cette intéressante particularité, que certains groupes y sont surmontés d'un *gamma*,

1. Cf. les *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, de M. Bourgault-Ducoudray, qui contiennent un certain nombre de ces mélodies. Le seul publié jusqu'ici en France sur cette question, cet ouvrage est le plus complet et le plus utile qu'on puisse consulter pour l'étude de ce genre de compositions, dernière lueurs de l'art musical byzantin.

2. Elle a été exécutée, cette année même, à Paris, au cours de la remarquable conférence donnée par les R. P. Dom Mocquereau, à l'Institut catholique.

qui, dans la sémiographie grecque, indique une rapide émission *(gorgon)* des deux sons conjoints qu'elle affecte. Ces formules nous ayant paru avoir par là quelque analogie avec celles que les *lettres romaniennes* complètent d'un petit *c (celeriter)*, c'est par cette dernière que nous avons rendu le *gamma*[1].

Glo-ri-a in excélsis De-o : et in terra pax homíni-bus bonæ vo-luntá-tis. Laudámus te, benedí-
cimus te ; adorámus te, glo-ri-ficámus te ; grá-ti-as ágimus tibi, propter magnam gló-ri-am
tu-am. Dómine Rex, cæléstis De-us, Pa-ter omní - potens ; Dómine Fi - li Unigéni-te, Je-su
Christe, cum Sancto Spí-ri-tu. Dómine De-us, Agnus De - i, Fí-li-us Patris, qui tol-lis pec-
cá-ta mundi ; mi-seré-re no-bis, qui tol-lis peccá-ta mundi. Súscipe depreca-ti-ónem no-
stram, qui se-des ad déxte-ram Patris, et mise-ré-re no-bis. Qui-a tu so-lus Sanctus, tu so-
lus Dóminus, Jesus Christus, in gló-ri-am De-i Patris. Amen.

Il n'est personne qui ne dise : Je connais cet air.

Et, à première réflexion, cela n'a rien d'étonnant, puisque nos livres contiennent un *Gloria* du même mode, celui des Anges.

Et nous retrouvons dans l'un les mêmes formules, les mêmes motifs mélodiques qui nous charment dans l'autre ; c'est, d'une part : *Pater omnipotens ; peccata mundi ;* et ici : *Gloria in excelsis ; Quoniam...* Bien plus, la finale grecque rappelle l'*Amen* du *Gloria* des anges, et le *Kyrie* lui-même peut être reconstitué avec des motifs empruntés à la doxologie grecque.

Ces rapprochements prouvent une chose : c'est que le mode est bien le même de part et d'autre, et possède une constitution identique.

Le *si bémol* se retrouve, amené par des cas analogues, dans plusieurs chants, qui, comme la messe des Anges, ont une origine mozarabe ou gallicane. (Cf. *Variæ Preces, Processionale monasticum.*) Cette identité de tonalité n'est là, du reste, qu'un des nombreux points de contact que les anciennes liturgies des Gaules et de l'Espagne avaient avec les liturgies grecques ; ce mode même, très usité en Orient, n'a été en Occident d'un usage suivi que

1. Hâtons-nous de dire que le groupement des formules nécessité par le texte latin, seul donné ici, reproduit exactement le rythme de la mélodie, telle qu'elle accompagne le texte grec.

dans les Églises de ces deux nations : d'où nous pouvons, je crois, conclure à son origine orientale.

Les Grecs rangent les mélodies composées suivant ce mode dans le ton *tetartos* oblique, ou huitième en *ut*[1]. A plus d'un égard, nous pourrions réciproquement considérer certaines pièces de notre huitième *(tetardus)* comme un mode en *ut* terminé sur la dominante. Exemple : *Alleluia*, ℣. *Angelus*, au lundi de Pâques. Toutefois, l'usage a prévalu parmi nous de considérer le mode en *ut* comme analogue au cinquième (5 c).

*
* *

En reproduisant cette mélodie, je n'ai pas eu seulement l'intention de rechercher l'origine d'un mode commun aux deux Églises. On peut aussi, abstraction faite de la modalité, signaler entre cette doxologie et plusieurs des nôtres des ressemblances des plus curieuses.

Ainsi, la phrase initiale se retrouve légèrement ornée dans le *Gloria* des fêtes de la très sainte Vierge :



Gló - ri - a in excél-sis De - o.

c'est ici et là le même thème.

Un autre *Gloria*, le premier des fêtes solennelles (septième et huitième tons), offre, toujours avec l'imitation de la phrase initiale, une seconde phrase absolument semblable à celle que nous donnons plus haut :

([2]) Gló-ri-a in excél - sis De - o. Et in terra pax homí-ni-bus bo-næ vo-luntá-tis.

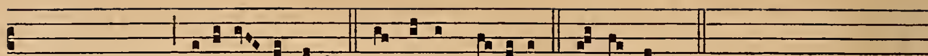
N'est-ce pas à croire que l'un des *et in terra* est une copie plus ou moins exacte de l'autre ? L'un et l'autre ont même initium, même repos médial sur la tierce, même cadence finale. Seulement, ici, les exigences modales ont fait écrire le motif mélodique à la quinte supérieure.

N'y aurait-il que ce point de commun entre nos mélodies liturgiques et celles de l'Orient, qu'il faudrait en conclure que l'auteur de l'une a connu l'autre, et peut-être cherché à l'imiter.

Cependant, un troisième *Gloria*, des plus anciens, se rapproche encore plus de celui que nous avons reproduit : c'est celui du temps pascal. Là aussi, comme dans le précédent, plusieurs phrases sont écrites à la quinte supérieure.

Glóri - a in excélsis Deo. Et in terra pax homínibus bonæ vo-luntá-tis. ... ad déxte-

1. C'est-à-dire leur appliquent la huitième formule psalmodique, nommée aussi quatrième (*tetartos*) oblique. Cf. *Revue du chant grégorien*, quatrième année, numéro 10 (mai 1896), et les numéros suivants.
2. Nous écrivons ces fragments en deux clés pour faciliter la comparaison avec le thème.



N'est-il pas vrai que l'une des deux compositions a servi de thème à l'autre? Ici, il est vrai, les derniers fragments présentent des ornements et des variantes dont l'autre mélodie n'offre que les grands traits; mais le début même est presque calqué, et le même mot y est surmonté du même *quilisma*.

Il ne sera pas difficile à nos lecteurs de trouver d'autres analogies tonales entre les deux compositions.

*
* *

Quelles conclusions tirer de tout cela?

Pour moi, je crois qu'on peut très vraisemblablement en conclure que non seulement les anciens compositeurs liturgiques des différents rites (et c'étaient surtout des moines) appartenaient aux mêmes écoles traditionnelles, mais encore, dans le cas qui nous occupe, que l'auteur de la doxologie latine de Pâques connaissait la grecque, et s'en est inspiré, ou *vice versa*.

Ne peut-on même aller plus loin? Qu'on examine l'état actuel du chant dans les Églises syriaques. Syriens, Syro-Chaldéens et Maronites ignorent la notation musicale; leurs antiques cantilènes, auxquelles, en vrais fils de l'Orient, ils restent attachés, ne sont encore transmises des uns aux autres que par le seul enseignement oral.

Pourquoi n'en aurait-il pas été de même chez nous? Ces deux anciennes doxologies ont entre elles des liens si étroits, leurs formules sont si analogues, ou tellement identiques, qu'il ne serait pas téméraire, ce me semble, de les considérer comme dérivées d'une forme primitive commune, qui, confiée pendant longtemps à la seule mémoire des hommes, se serait peu à peu modifiée jusqu'au jour où les premiers musiciens dignes de ce nom en auraient recueilli les restes tels que les siècles les leur avaient transmis [1].

AMÉDÉE GASTOUÉ.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

Société des Pyrénées et des Landes

Le but de diffusion que poursuit notre Société, et au service duquel entrent en œuvre tous les éléments de propagande dont elle peut disposer, a été poursuivi, dans ces dernières semaines, par une série d'auditions-conférences, d'offices et de concerts donnés dans les diocèses d'Aire, Bayonne et Tarbes, avec le concours de M. Ch. Bordes et des Chanteurs de Saint-Gervais. Ces efforts sont destinés à éveiller l'attention du clergé, des fidèles et des musiciens du Sud-Ouest, et à les éclairer sur notre œuvre,

1. Qu'on me permette d'adresser ici de respectueux remerciements au T. R. P. Homsy, archimandrite, recteur de Saint-Julien-le-Pauvre, à Paris, qui, par son aimable accueil, a facilité cette étude en me faisant trouver au sein de la communauté grecque catholique d'utiles auxiliaires en ces questions délicates.

afin de pouvoir grouper nos adhérents en une Société régionale, analogue à celles qui fonctionnent déjà, ou sont sur le point d'entrer en exercice.

*
* *

Le 4 janvier, à Bayonne, le 6 à Tarbes, le 7 à Aire-sur-l'Adour, M. Ch. Bordes, assisté d'un groupe de Chanteurs, fit des conférences avec exemples chantés, sur la musique d'église et nos devoirs envers l'art religieux.

En voici le résumé :

Ayant, dès les premières paroles, établi la prépondérance de l'art religieux, et rappelé sa primauté historique, M. Ch. Bordes présente à ses auditeurs le tableau de ce que fut la musique d'église aux époques où l'on croyait, puis la déchéance qu'elle subit en devenant la copie déplacée des chants mondains. Il détermine, par une telle comparaison, la nature de nos devoirs, et offre, pour conclure, un but à nos efforts : la restauration, dans un nouvel esprit de foi, de ce qui fleurit jadis.

Quelles furent les aspirations de cet art délaissé, quelles en furent les règles ? Les saints docteurs, les papes, les maîtres d'autrefois, nous le disent : « Paix, force, pureté, charité et amour » en forment la devise, et tracent à son expression des limites au delà desquelles nous trouvons, par le simple accroissement spécifique des termes : sécheresse, fracas, ennui, passion et mollesse.

Tandis que, de ces épithètes, les unes conviennent à la barbarie où est tombée l'exécution du chant grégorien, d'autres s'accordent parfaitement à la conception que l'on s'est faite de nos jours, soit en prenant une cavatine ou un nocturne, et même telle pseudoliturgie scénique, pour des manifestations supérieures de l'idée religieuse, ou, à un degré de culture inférieur, en présumant que la fanfare (et tout son répertoire !) doit être l'auxiliaire indispensable de toute joie sacrée.

Ce sont plus que des fautes de goût, mais presque des erreurs dogmatiques, puisque, sur ce point, l'Eglise a dû établir une doctrine absolue et précise dans ses articles, qui prévient les abus de la seule musique autorisée — voix ou orgue —, et prohibe aussi bien les pastorales sentimentales à orchestration de ballet, que les adaptations d'airs d'opéra à des *O salutaris* tronqués.

Comme toute prescription ecclésiastique, ces règles nous obligent, et nous ne saurions mieux y satisfaire qu'en reprenant la chaîne brisée des saintes traditions, c'est-à-dire en donnant pour assise à notre art le *substratum* du « Verbe » liturgique, dont la lumière devra toujours vivifier l'œuvre musicale, sans qu'on permette à quelque interprétation douteuse, incomplète, ou à des pensées étrangères à la religion, d'en venir altérer ou avilir les rayons.

Pour atteindre à ce but élevé, qui est une œuvre de *régénération artistique*, non point de *reconstitution archaïque*, il importe de grouper les efforts, d'éclairer les volontés. A ces deux besoins répondent, d'abord la fondation d'une Société régionale du Sud-Ouest, affiliée à la *Schola Cantorum* de Paris, et pourtant *autonome*, et la création d'une école élémentaire de chant liturgique et d'orgue, où l'on pourra réunir de jeunes élèves des diocèses d'Aire, de Bayonne et de Tarbes, et les former sur place à des fonctions modestes, se réservant de fournir à des sujets d'élite les moyens d'acquérir une éducation musicale supérieure à notre école de Paris, pour satisfaire ainsi aux besoins proches et locaux de vulgarisation, et se préparer, en même temps, par une sélection judicieuse, des maîtres pour l'avenir.

*
* *

Outre les conférences faites dans les villes épiscopales, devant un public forcément restreint et choisi, eurent lieu, dans les villes de Dax[1], Saint-Jean-de-Luz, Pau, Tarbes et Mont-de-Marsan, des offices permettant à tous les fidèles de connaître ce que doit être la musique à l'église.

Le fond du répertoire était emprunté à Palestrina, dont on chanta la messe *Brève* et l'*Ave Maria* ; à Vittoria (*O vos omnes*, *O quam gloriosum*, *Kyrie* et *Gloria* de la messe *Quarti Toni*) ; Roland de Lassus (*Nos qui sumus in hoc mundo*), Nanini, etc., et aux

1. A dessein, comme étant en dehors de notre Société régionale des Pyrénées et des Landes, nous ne parlons pas de l'office donné à Bordeaux, dont on rendra compte dans le Mois musical.

compositeurs de notre Répertoire moderne, MM. de la Tombelle, Camille Doney, Ch. Bordes. L'orgue, tenu à Mont-de-Marsan par M. F. Planté, dans les autres auditions par M. C. Doney, organiste de Saint-Seurin de Bordeaux, concourut pour une large part à la solennité de ces divers offices, d'autant mieux que les organistes qui le firent entendre eurent toujours le souci de ne le laisser jamais parler qu'en un style digne des pièces de chant avec lesquelles ils alternaient, soit qu'ils empruntassent à l'immortel J.-S. Bach, ou à César Franck, à M. A. Guilmant ou à M. Guy Ropartz.

Divers chants grégoriens complétèrent chaque audition suivant le propre de l'office, exécutés par les Chanteurs de Saint-Gervais, sauf à Tarbes et à Aire, où les élèves du Grand-Séminaire donnèrent aux antiques mélodies la vie de leurs voix vibrantes, assouplies à la stricte discipline des méthodes de Solesmes.

Le grand concours du public, l'intérêt qu'il témoigna par une attention dévote à ces manifestations d'art religienx, nous disent quelle place sauraient bientôt reprendre dans le cœur des fidèles ces chants remplis d'émotion : nouvelle preuve de l'importance, pour la célébration du culte, d'une musique digne des cérémonies auxquelles elle se lie si intimement.

Cet empressement de se rallier à nos principes fut partagé par la presse des départements traversés par les Chanteurs de Saint-Gervais, qui fit preuve d'une compréhension artistique pour laquelle nous lui devons des louanges et des remerciements.

*
* *

Deux concerts historiques, où la musique profane tenait la plus large place, complétèrent cette série d'auditions.

A Bayonne, les Chanteurs de Saint-Gervais firent entendre un madrigal de Palestrina, des chansons françaises de Roland de Lassus, où se manifeste la souplesse du talent du maître, le *Chant des oiseaux* et la *Bataille de Marignan* de Jannequin, alternant avec d'intéressants intermèdes dus aux ressources musicales de la ville.

A Pau, où l'on remarquait, dans un auditoire d'élite, diverses personnalités princières de la colonie étrangère d'hiver, notre Société bénéficia du concours de MM. Francis Planté, P. Fournier et P. Chabeaux, qui exécutèrent diverses pièces pour trois et deux pianos de J.-S. Bach, C. Saint-Saëns, avec une perfection et une unité de style extraordinaires. M. F. Planté tint l'auditoire sous le charme de son merveilleux talent, en lui traduisant Schumann, Weber et Chopin avec cet art, qui n'appartient qu'à lui, de révéler à ceux qui l'écoutent l'âme même des compositeurs qu'il interprète. Nous sommes heureux ici de témoigner à l'excellent maître, outre l'admiration qu'il nous impose, nos remerciements pour la part qu'il a prise à l'organisation de la Société du Sud-Ouest, et pour son dévouement à notre œuvre, favorisée de l'appoint de son autorité artistique.

Nous joindrons dans ce juste tribut de reconnaissance, tout d'abord les prélats dont la bienveillance nous assure le plus précieux encouragement : LL. GG. Mgr Delannoy, Évêque d'Aire, Mgr Billère, Évêque de Tarbes, et Mgr Jauffret, Évêque de Bayonne ; MM. les archiprêtres de Mont-de-Marsan et de Dax, pour leurs paroles dont l'éloquence nous constitua un heureux auxiliaire ; MM. les doyens et curés de Sainte-Thérèse de Tarbes et de Saint-Jean-de-Luz ; tous ces messieurs, organisateurs si vigilants et si dévoués ; Mme la baronne Séguier, de Pau ; M. Faisans, maire de Pau ; M. l'abbé Larre, de Saint-Jean-de-Luz ; M. le supérieur du Grand Séminaire, et MM. les abbés Dasquet et Laglaye, d'Aire ; M. Canton, de Tarbes ; M. Dubroca, de Dax ; M. Serieyx, de Bayonne ; M. l'abbé Dubarat et M. Henri Lasserre, de Pau ; M. C. Doney, le modeste et si excellent organiste de Saint-Seurin de Bordeaux, et tous ceux enfin qui ont bien

voulu prendre une part active ou indirecte à l'organisation de ces fêtes, dont la *Schola*, nous l'espérons, retirera un grand profit moral pour la diffusion de ses principes et le développement de son action.

JEAN DE MURIS.

*
* *

Sociétés du Poitou et de Lorraine

Le 24 courant, les Chanteurs de Saint-Gervais, poursuivant toujours, sous la direction de leur chef, leur campagne de propagande pour nos principes, sont partis pour une nouvelle tournée, cette fois, dans le Poitou, où ils comptent ranimer par leurs exécutions les initiatives et les dévouements qui se sont consacrés à la Société régionale de notre œuvre pour la contrée. Ils chanteront à Angoulême, à Poitiers et à Niort trois offices religieux et un concert (à Poitiers). Nous rendrons compte de ces exécutions. Le 4 février, ils partiront pour la Lorraine où, dores et déjà, trois exécutions sont annoncées à Nancy (messe et concert) et à Toul (salut). M. Ch. Bordes fera, en outre, une conférence à Nancy.

Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs que les assises de la Société régionale du Poitou auront lieu à Poitiers, comme il en avait été décidé à Ligugé lors de la fondation de le Société. Ces fêtes sont fixées au 29 mars, et la maîtrise de Saint-Pierre et son comité nous préparent d'importantes et magnifiques exécutions en leur honneur. Nous reparlerons de tout ceci dans notre prochain numéro.

J. DE M.



NOS CONCOURS

Il est mis au concours, pour le mois de janvier, trois formules de **Faux-Bourdons** à *trois voix égales* pour le cantique *Magnificat*. Ces formules, tout en étant inspirées des modulations des maîtres anciens, comme il en a été donné dans la *Tribune* comme encartage, pourront être d'une écriture plus moderne. Celles qui respecteront intégralement les intonations et finales liturgiques seront spécialement distinguées par le jury, qui, néanmoins, se réserve de couronner des modulations purement musicales.

Les manuscrits devront être envoyés avant le 1er avril. Il sera rendu compte plus tard des derniers concours.

L. P.



MOIS MUSICAL

PARIS

A Saint-Gervais. — L'office de la nuit de Noël a été entouré d'une musique remarquablement appropriée à la solennité si touchante de la fête. Après l'admirable *Hodie Christus natus est* de Palestrina, on a entendu l'*O magnum mysterium* de Vittoria, puis le *Sanctus* et le *Benedictus* de la messe *du Pape Marcel.* Des *noëls* populaires et des *tropes* grégoriens alternaient avec l'*Adeste* traditionnel, pendant la communion des fidèles.

A la messe du jour, la messe *Assumpta est* de Palestrina a été exécutée intégralement. L'expression si profondément religieuse qui se dégage de ce chef-d'œuvre de polyphonie vocale a produit une vive impression. L'*Hodie Christus natus est*, un des plus beaux motets de Nanini, a été chanté à l'offertoire, et le *Gaudent in cœlis* de Vittoria à la sortie. Le salut était composé de pièces

empruntées au Répertoire moderne de la *Schola Cantorum* : l'*Ave verum* de M. de la Tombelle, l'*Ave Maria* de M. Bordes, le *Tu es Petrus* de M. l'abbé Perruchot, le *Tantum ergo* de M. l'abbé Chassang et l'*Exultate Deo* de M. l'abbé Boyer, toutes pièces dont nous avons parlé comme il convient lors de leur publication.

DÉPARTEMENTS

Avallon. — « Notre jour de Noël a été un triomphe pour le chant grégorien », nous écrit M. l'abbé Villetard. « Tout le monde a été heureux. L'antienne *Ecce nomen Domini*, chantée par les hommes et les enfants, a plu énormément. Les *versets* de M. de la Tombelle ont été fort goûtés. En somme, je suis récompensé de mes peines. » M. l'abbé Villetard nous parle aussi de plusieurs chants liturgiques extraits du célèbre manuscrit de Sens connu sous le nom de l'*Office de l'âne*, mais dont le titre exact est : *Office de la Circoncision à l'usage de la ville de Sens*. Nous nous proposons d'étudier un jour à fond cet important manuscrit, dont Félix Clément a parlé dans son *Histoire de la musique religieuse*, mais en se plaçant à un point de vue plus historique que musical.

Bordeaux. — Église Notre-Dame. — M. l'abbé Montein, le savant et opiniâtre maître de chapelle de Notre-Dame, a fait exécuter, le jour de Noël, la messe *O quam gloriosum* de Vittoria. L'exécution a été excellente, de même que l'impression sur les fidèles, quoique certain confrère de l'honorable maître de chapelle proclame avec emphase que toute cette musique n'est plus chantable, digne tout au plus des savants et des archéologues. Nous félicitons grandement M. Montein et nous nous associons au concert d'éloges que lui adressent tous les véritables amateurs de l'art religieux.

Basilique de Saint-Seurin. — La *Schola Cantorum* était au commencement de ce mois en « déplacement » pour la bonne cause. Elle a donné au profit des pauvres, en la basilique de Saint-Seurin, une exécution modèle dont le succès a été concluant pour nos principes et triomphal pour les interprètes.

Après l'antienne *O quam gloriosum* de Vittoria, interprétée par les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de M. Charles Bordes, le R. P. Bousquet a prononcé une allocution des plus élevées sur la *Schola Cantorum*, sur son but et ses moyens d'action. Commentant alors musicalement les éloquentes paroles du Révérend Père, le groupe des Chanteurs de Saint-Gervais a exécuté le programme suivant :

1° Exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne : Alléluia *Justus germinabit*; trope à sainte Cécile; graduel *Christus factus est*.

2° Remise en honneur de la musique palestrinienne : *O vos omnes*, répons à 4 voix (T.-L. da Vittoria); *Ave Maria*, motet à 4 voix (Josquin des Prés); *Nos qui sumus in hoc mundo* (Roland de Lassus).

3° Création d'une musique religieuse moderne : *Ave verum*, motet à 3 voix (F. de la Tombelle); *Sanctus* à 4 voix (Camille Doney); *Litanies*, cantique populaire alterné (Ch. Bordes).

4° Amélioration du répertoire des organistes : Ecole ancienne, *Toccata* en *ré* (J.-S. Bach); Ecole moderne, *Intermède* (J. Guy Ropartz).

On voit que chacun de nos « principes fondamentaux » était appuyé de morceaux propres à en montrer l'utilité et déjà même le succès.

Le salut, composé de musique palestrinienne, a dignement terminé cette solennité, qui a eu à Bordeaux et dans le monde musical un si légitime retentissement. La presse a été unanime à le constater, bien qu'*une voix* se soit élevée pour décrier *nos principes*, tout en louant l'excellence de l'exécution : laissons ce soliste à sa partie. M. Camille Doney, l'éminent organiste de Saint-Seurin, prêtait le concours de son grand talent à cette cérémonie.

Dieppe. — *A Saint-Remy.* — A la grand-messe du jour de Noël, un groupe de trente exécutants a interprété a cappella la messe *Brève* de Palestrina. C'est un premier succès dont il faut féliciter M. l'abbé Picard, vicaire de la paroisse, notre sociétaire, qui avait pris l'initiative de cette manifestation.

Dijon. — *A Saint-Bénigne.* — Pour les fêtes de Noël, le chant grégorien, interprété d'après l'édition bénédictine, alternait avec les messes du répertoire habituel de la maîtrise et les noëls populaires, si pittoresques en cette région bourguignonne. On a particulièrement apprécié l'alléluia et le verset *Dies sanctificatus*, de la messe du jour.

Ligugé. — Le dimanche 28 décembre, après les vêpres, avait lieu une audition au profit des ouvriers du bourg réduits au chômage par l'incendie de la filature. Outre des mélodies grégoriennes interprétées par la schola du monastère, des chœurs d'amateurs venus de Poitiers ont

chanté, sous la direction de M. Henri Puisais, plusieurs motets palestriniens : l'*Ave verum* de Josquin des Prés, le *Vinea mea* de Palestrina, et un choral de Gumpelzhaimer. Une nombreuse assistance a suivi avec intérêt ces manifestations d'une double forme d'art qui pour beaucoup était une nouveauté. En raison du caractère particulier de bienfaisance de cette solennité, nous ne dirons rien d'un solo de violon, qui en toute autre circonstance aurait détonné dans ce milieu de polyphonie religieuse.

Notre-Dame de Montbel (Var). — M. l'abbé Vallas, notre nouveau sociétaire, a formé un petit chœur qui a donné des preuves de sa capacité en exécutant le *Pulvis et umbra* de Palestrina, de façon à satisfaire les plus difficiles. « Hier, Noël, — nous écrit notre correspondant — j'ai fait chanter le *Gloria* de la messe *Brève* de Palestrina. On a été ravi. Je ne dis pas que tous aient apprécié cette belle pièce, mais ceux que n'étonnait pas trop ce genre de musique, auquel nous ne sommes pas encore bien habitués, ont dit à qui voulait les entendre la bonne impression qu'ils avaient ressentie. Au salut, l'*O salutaris* de Pierre de la Rue, le motet *Gloria in excelsis* de M. Hallet, ont été donnés, et ont dignement clos la belle fête de Noël. »

Perpignan. — A la basilique Saint-Jean, la maîtrise a exécuté, à l'office pontifical, le jour de Noël, la messe *du Pape Marcel* de Palestrina. L'impression a été telle, que *la Croix des Pyrénées-Orientales* a inséré une notice relative à ce chef-d'œuvre de l'art religieux. A vêpres, les psaumes en faux-bourdons des maîtres anciens, et au salut, les motets traditionnels alternant avec les noëls populaires.

Poitiers. — La maîtrise de la Cathédrale est aujourd'hui en pleine possession de ses moyens grégoriens et palestriniens. C'est ainsi qu'elle a fait entendre, à la fête de Noël, la messe *O quam gloriosum*. L'exécution du chef-d'œuvre de Vittoria a été absolument supérieure. On a entendu à vêpres, avec le chant grégorien, les psaumes chantés en faux-bourdons, d'après les formules des maîtres du seizième siècle. Le salut comprenait l'*Angeli Archangeli* de Gabrieli, le *Tantum ergo* de Bach, et différents morceaux dont l'interprétation fait le plus grand honneur à M. l'abbé Gaborit, l'excellent maître de chapelle de la Cathédrale.

Au Séminaire, le chant grégorien a été depuis la rentrée définitivement établi. Une schola de sept chantres exécute déjà les versets du graduel et de l'alléluia. La musique palestrinienne y est également en honneur. A l'office pontifical de l'Immaculée Conception, qui a eu lieu à Notre-Dame, on a exécuté le *Benedictus* de Lotti, l'*Ave Maria* de Vittoria et le *Tantum ergo* de Roland de Lassus.

Toul. — La Société de Sainte-Cécile a exécuté, le jour de Noël, à la Cathédrale, au salut, l'*O magnum mysterium* de Vittoria, l'*Ave Maria* de M. Ch. Bordes et le *Tantum* de Bach.

La vaillante phalange prépare dans le silence de nouvelles exécutions, notamment pour la Semaine sainte.

Troyes. — Voici en quels excellents termes la *Croix de Troyes* apprécie l'exécution de musique palestrinienne qui a eu lieu à la Cathédrale de Troyes le jour de Noël :

« Les Chanteurs de Saint-Gervais ont trouvé dans notre ville des imitateurs intelligents et convaincus en M. l'abbé Duchat, directeur de la maîtrise, et en M. l'abbé Poissenot, professeur de chant au Petit-Séminaire, et nous devons les en féliciter hautement. A force de patience et de talent, ces messieurs sont arrivés, au bout de quelques mois d'étude, et avec des éléments restreints, à nous donner une audition musicale telle que, je n'hésite pas à le dire, nous n'en avons jamais eu à Troyes.

« Les chants du salut solennel qui terminaient hier la poétique fête de Noël et la grande manifestation populaire du quatorzième centenaire du baptême de Clovis, ont été presque entièrement composés de motets de Palestrina et de ses imitateurs.

« Qui n'a jamais entendu Palestrina n'a aucune idée de ce que peut être la musique religieuse ; sa phrase naît, grandit, se développe, s'efface et meurt, sans hâte, sans effort et sans recherche ; point de ces coups de voix qui vous heurtent et vous troublent dans votre méditation ; point de ces modulations difficiles et savantes qui vous abandonnent quelquefois en pleine envolée, et vous laissent retomber lourdement ; la musique de Palestrina, c'est la prière qui se fait tour à tour triste et joyeuse, humble et pressante. J'ai ressenti tout cela, hier soir, à la Cathédrale. M. l'abbé Duchat et M. l'abbé Poissenot, avec leur vaillante phalange, sont arrivés à traduire magistralement cette musique difficile. »

ÉTRANGER

Bruxelles. — Les Chanteurs de Saint-Boniface, dont nous avons annoncé dernièrement la récente fondation, ont donné, le jour de Noël, en l'église Saint-Boniface, un salut qui les place d'ores et déjà au premier rang des maîtrises palestriniennes. Il n'y a qu'à louer le choix des

pièces exécutées, ainsi que les interprètes, qui ont été à la hauteur de leur tâche, et aussi M. de Boeck, le distingué organiste, qui a joué un morceau de M. Guilmant et le prélude en *sol* mineur de Bach.

Les Chanteurs de Saint-Boniface exécuteront, le 19 février prochain, pour la fête patronale de leur église, la messe *du Pape Marcel* de Palestrina.

Bilbao. — La vaillante Société chorale de Bilbao, à qui nous devons déjà de si belles exécutions palestriniennes, a exécuté, pour la sainte Cécile, la messe *Quarti Toni* de Vittoria, l'*Assumpta est* d'Aichinger, le *Pange lingua* de Palestrina, l'*Ave Maria* de Vittoria, et l'admirable motet *Emendemus in melius* de Moralès. Nos félicitations à M. Aureliano Valle, son chef, qui nous réserva un si courtois accueil à Bilbao, lors des fêtes de cet été.

Constantinople. — La fondation d'une maîtrise palestrinienne dans la capitale du monde musulman est un événement peu banal, dont tout le mérite revient à notre vaillant sociétaire M. Helbig. « Les vingt-cinq chanteurs dont je dispose — nous écrit-il — ont depuis deux ans fait connaissance avec la musique de nos anciens maîtres. Guidés d'abord par le grand orgue, ils sont arrivés peu à peu à se passer de ce soutien, et chantent aujourd'hui des motets à trois et quatre voix sans accompagnement, qui obtiennent un succès unanime. Et voilà comment en deux années la jeune maîtrise de Saint-Louis des Français est arrivée à tenir la tête à Constantinople pour la musique vraiment religieuse, heureuse et fière de pouvoir se ranger parmi les disciples de la *Tribune de Saint-Gervais.* »

Toutes nos félicitations pour notre sœur byzantine.

Padoue. — *La Difesa,* organe catholique de Venise, accorde des éloges mérités aux œuvres musicales qui ont été exécutées à Padoue, le jour de fête de l'Immaculée Conception. Nous sommes heureux d'y voir figurer le nom de M. Tebaldini, dont on a entendu l'*Ave maris stella* et la *Marcia grave,* morceaux couronnés à nos derniers concours. Le *Beata es* de notre compatriote, M. l'abbé Boyer, y figurait honorablement, ainsi que des psaumes de MM. Bottazo, Legrenzi, et le *Tota pulchra es* de M. l'abbé Surzinski. La *Cappella Antoniana* nous promet également une audition rare pour la fête de la Purification. On y exécutera entre autres choses l'*Ave Maria* de M. Ch. Bordes.

G. de Boisjoslin.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Ave verum, *à trois voix mixtes,* de F. de la Tombelle

Cet *Ave verum* est une des pièces les plus recueillies et les plus pratiques à la fois de notre *Répertoire moderne,* à portée de toutes les maîtrises. Son succès a toujours été considérable toutes les fois que les Chanteurs de Saint-Gervais l'ont exécutée, et ces exécutions ne se comptent plus, tant il leur est demandé. D'un sentiment religieux excellent, d'une écriture vocale impeccable, d'une sonorité exquise aux voix, ce motet a, en outre, la grande qualité, celle d'être d'une clarté quant à la compréhension du texte que l'on ne saurait trop recommander. A ce propos, bien que l'indication ne soit pas portée à la partition, on fera bien de séparer toutes les invocations de la fin par une longue pause de respiration, tout comme dans le trope grégorien, en ayant soin de bien faire les nuances marquées.

C. B.

Ave verum, de F. de la Tombelle, n° 9 du *Répertoire moderne* : au bureau d'édition de la *Schola Cantorum,* 15, rue Stanislas. — Edition avec réduction d'orgue, 1 fr. 50; parties de chœur en partition, 15 centimes.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 2 | Février 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'ART GRÉGORIEN

SON BUT, SES PROCÉDÉS, SES CARACTÈRES

Conférence prononcée à l'Institut catholique de Paris

LE 14 MARS 1896

Par le R. P. Dom ANDRÉ MOCQUEREAU

Moine Bénédictin de Solesmes

(*Suite*)

IV

Le caractère le plus saillant du chant grégorien est la simplicité. Et en cela même il est vraiment artistique. L'art, chez les anciens, avait pour condition la simplicité. Le vrai, le beau, le bien, ne peuvent être que simples.

L'artiste véritable est celui qui traduit le mieux dans le monde extérieur, c'est-à-dire de la manière la plus simple, l'idéal qu'il porte dans la simplicité de son intelligence. Plus une intelligence est pure et haute, plus elle conçoit la vérité d'une façon simple et une ; or, la traduction la plus exacte de ce qui est simple et un, est évidemment ce qui

se rapproche davantage, dans le monde visible, de la simplicité et de l'unité. L'art n'est pas destiné à encombrer l'intelligence humaine d'une multiplicité qui ne lui appartient pas ; il doit tendre au contraire à relever le monde des sens jusqu'à y faire pénétrer un certain reflet de la simplicité et de l'unité du monde spirituel. L'art doit tendre à la perfection de l'individu humain et non à son abaissement ; s'il s'adresse au sens en provoquant des impressions et des émotions qui leur appartiennent, ce n'est que pour éveiller en quelque sorte la pensée de l'homme, pour l'aider à s'affranchir et à s'élever au-dessus du monde visible et sensuel par une sorte d'échelle habilement ménagée d'après les lois posées par Dieu lui-même. Le chant n'est donc pas simple en ce sens que ses procédés seraient ceux d'un art dans l'enfance, mais il est simple par principe et par convenance.

Qu'on ne vienne point prétendre qu'avec ces théories je m'attache à des systèmes surannés ; l'Église en cela ne professe pas d'autres théories que celles du peuple grec, le plus artiste du monde, qui n'a point conçu l'art autrement que dans la simplicité. Taine a écrit d'admirables pages sur la simplicité de l'art en Grèce ; quand je les relis, mille traits me rappellent les créations musicales de l'Église, C'est, par exemple, « le temple qui est proportionné aux sens de l'homme... Les Grecs lui donnent des dimensions moyennes ou petites... Rien de semblable aux énormes monuments de l'Inde, de Babylone, de l'Égypte, aux palais superposés et entassés, aux dédales d'avenues, d'enceintes, de salles, de colosses, dont la multitude finit par jeter l'esprit dans le trouble et l'éblouissement... Rien de tout cela : à cent pas de l'enceinte sacrée qui l'entoure, on saisit la direction et l'accord de ses principales lignes. D'ailleurs elles sont si simples qu'il suffit d'un regard pour en comprendre l'ensemble. Rien de compliqué, de bizarre, de tourmenté dans l'édifice... trois ou quatre formes élémentaires de la géométrie en font tous les frais [1]. » Ne reconnaissez-vous pas, Messieurs, dans cette description, nos petites pièces grégoriennes ? Sur le papier quelques lignes les contiennent, en quelques minutes elles sont exécutées ; une antienne répétée plusieurs fois avec des versets de psaume, et c'est tout. D'ailleurs elles sont si simples que l'oreille les saisit sans effort ; rien de compliqué, de bizarre, de tourmenté, rien qui ressemble à nos énormes opéras de cinq grands actes, à nos oratorios sans fin, à nos tétralogies wagnériennes, qui demandent plusieurs journées d'exécution et jettent l'esprit dans le trouble et l'éblouissement.

Même simplicité dans la sculpture ou dans la littérature des Grecs : « Considérez, dit encore Taine, leurs pièces de théâtre ; point de caractères complexes et profonds comme ceux de Shakespeare, point d'intrigues... point de surprises. La pièce roule sur une légende héroïque qu'on leur a répétée dès leur enfance ; ils savent d'avance les événements et le dénouement. Quant à l'action, on peut la dire en deux mots... rien n'est pour l'effet, tout est uni... et d'un naturel exquis. » Appliquez tout cela, Messieurs, à notre mélodie. « Pas un accent fort, pas un trait piquant, véhément ; on sourit à peine, et cependant on est charmé comme devant une fleur des champs ou un ruisseau clair... Avec notre goût émoussé, violenté, accoutumé aux liqueurs fortes, — c'est toujours Taine qui parle, — nous sommes d'abord tentés de déclarer ce breuvage insipide ; mais quand pendant quelques mois nous y avons trempé nos lèvres, nous ne voulons plus boire que cette eau si pure et si fraîche, et nous trouvons que les autres littératures — et les autres musiques — sont des piments, des ragoûts ou des poisons [2] ».

Vous me demanderez, sans doute, comment un art aussi simple, un art qui exclut systématiquement tous les procédés modernes générateurs de l'expression, peut rendre avec quelque vérité les sentiments multiples et profonds des paroles liturgiques. Cela semble impossible.

1. Taine, *Philosophie de l'art en Grèce*, p. 66 et suivantes.
2. *Ibid.*, p. 113.

Détrompez-vous, Messieurs. En musique, et cette remarque s'étend à tous les arts, plus les moyens sont simples, plus ils sont efficaces et saisissants. Cousin a dit excellemment : « Moins la musique fait de bruit, plus elle touche. » La simplicité dans le chant grégorien n'exclut donc ni l'expression ni ses variétés.

Quelle est donc cette expression ? Quelle en est la source et la nature ?

Permettez-moi encore ici une citation. J'aime à appuyer les théories esthétiques de cet art sur les théories des maîtres modernes : ainsi abrité, on ne pourra m'accuser de les inventer pour le besoin de ma cause.

M. Charles Blanc, dans sa *Grammaire des arts du dessin,* a écrit : « Il existe entre l'expression et la beauté un intervalle immense et même une apparente contradiction. L'intervalle est celui qui sépare le christianisme de l'antiquité ; la contradiction consiste en ce que la beauté pure — il s'agit ici de la beauté plastique — se concilie malaisément avec les altérations... du visage... subissant les innombrables impressions de la vie... Plus l'expression est forte, plus la beauté physique se sacrifie à la beauté morale. Voilà pourquoi la statuaire païenne est si mesurée dans son expression[1]. »

Je le sais, Messieurs, de tous les arts, la statuaire est celui qui doit veiller le plus exactement, s'il veut conserver son caractère de grandeur, à ne jamais dépasser certaines limites. Je sais que l'on concède à d'autres arts, la peinture, la poésie, la musique par exemple, le droit de s'abandonner plus librement à l'imitation des multiples mouvements de l'âme. Soit, Messieurs ; cependant, il faut bien le reconnaître : toutes ces distinctions ne sont que nuances, et les lois supérieures du beau sont les mêmes dans tous les arts : l'expression dans la musique a des lois analogues à celles de l'expression dans la statuaire : là aussi, nous pouvons dire que la beauté musicale pure se concilie malaisément avec les altérations tonales, métriques, rythmiques, d'une mélodie subissant les innombrables impressions d'une âme tourmentée par ses passions. Là aussi, nous pouvons dire que plus l'expression est intense, plus la beauté musicale se sacrifie à la beauté morale. Comment donc concilier la beauté, sereine et inaltérable par nature, avec le caractère essentiellement agité et mobile de l'expression ? Le problème n'est point facile à résoudre.

L'art antique, avec son intuition supérieure, « adorait la beauté jusqu'à redouter l'expression » ; l'art moderne, plus sensuel, recherche l'expression, trop souvent jusqu'au mépris de la beauté ; le chant chrétien, lui, a trouvé, ce me semble, le secret d'allier à la beauté la plus noble, sans l'altérer en rien, une expression à la fois sereine et pénétrante. Ce résultat, la mélodie sacrée l'atteint sans effort. Corps sain au service d'une âme saine, elle n'a qu'à se laisser informer par la parole divine pour en traduire l'expression. Cette expression, elle la rehausse par la grâce de ses modulations et la souplesse de son rythme. Simple et spirituelle est la mélodie ; simple et spirituelle est aussi l'expression. Comme elle, elle est d'un autre âge. Elle n'est point, comme dans notre musique, le résultat de la surprise, de la dissonance, de l'irrégularité ; elle ne s'attarde pas aux détails, elle ne s'attache pas à sculpter chaque mot, à fouiller dans le marbre mélodique les moindres nuances des mouvements de l'âme ; non, elle résulte de l'ordre général, de l'équilibre parfait, de l'harmonie constante de toutes les parties, du charme irrésistible qui se dégage de sa perfection. Discrète et mesurée, elle laisse à l'intelligence une large liberté d'interprétation. Toujours juste, elle porte hautement le caractère de la beauté qui réside dans la convenance, elle convient vraiment au lieu saint et à ceux qui y viennent pour s'élever jusqu'aux régions spirituelles. « *Nihil inquinatum in eam incurrit ;* il n'y a rien de troublé, de souillé en elle » ; elle a la fraîcheur d'une pureté virginale. Comme le mode dorien des anciens Grecs, elle inspire la pudeur, la chasteté.

1. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin,* p. 519.

Quant à sa variété, elle est infinie. « *Attingit ubique propter munditiam suam.* » Quoi de plus naïf et de plus expressif, par exemple, que ce *Gloria in excelsis* ambrosien que vous avez entendu ? Il roule sur deux ou trois notes et une courte vocalise. Le musicien moderne le trouvera monotone, insipide : pour moi, sa simplicité me ravit, sa tonalité franche et saine me purifie, sa joyeuse vocalise, un peu agreste, me rappelle les montagnes de Bethléem, dilate mon âme, la remplit de la paix et de la joie de Noël. C'est bien un chant digne des anges, purs esprits, et de pauvres bergers.

Même caractère dans le petit noël : « *In Israel orietur princeps, firmamentum pacis.* » Six mots, pas davantage ; cela suffit pour faire une œuvre mélodique d'une délicatesse et d'une expression exquises.

L'introït *Reminiscere* vous a fait entendre les accents d'une prière plaintive et douloureuse ; le *Lætare* ceux d'une joie douce et calme jusque dans la jubilation. Quant à la communion *Videns Dominus*, elle est incomparable. Nulle mélodie ne saurait peindre avec plus de vérité l'émotion et les larmes du Seigneur devant la douleur des sœurs de Lazare, devant le cadavre de son ami, et la puissance divine de son commandement à la mort.

En face des beautés de l'art grec, nos artistes les plus pénétrants avouent nettement notre impuissance à les bien apprécier. « Nos sens modernes, disait Taine, n'y atteignent pas. » Nous aussi, nous pouvons dire des productions musicales de l'antiquité ecclésiastique : « Nos sens modernes n'y atteignent pas ; nous ne parvenons qu'à demi et par degrés à deviner combien leur intention était parfaite... Nous n'avons plus la finesse de leur tact et de leurs perceptions... Nous sommes devant eux comme un auditeur ordinaire devant un musicien né et élevé pour la musique ; son jeu a des délicatesses d'exécution, des puretés de sons, des plénitudes d'accords, des finesses d'intention, des réussites d'expression, que l'autre, médiocrement doué et mal préparé, ne saisit qu'en gros et de loin en loin[1]. »

Un dernier trait achèvera notre esquisse : la *suavité*, ou pour mieux dire *l'onction*. — C'est vers cette qualité suprême que convergent tous les éléments que nous avons analysés. Fruit d'un art consommé, elle couronne la mélodie liturgique d'une auréole qu'elle ne partage avec aucune musique, et qui lui assure les préférences de l'Église. C'est par ce côté en effet qu'elle est l'expression la plus vraie de la prière, la traduction la plus fidèle des gémissements inénarrables de l'Esprit qui prie en nous et pour nous, selon les paroles de saint Paul. On s'étonne de la puissance intime du chant sacré sur les âmes ! C'est à l'onction qu'elle est due ; c'est l'onction qui pénètre et convertit les âmes, les apaise, les incline vers la prière ; elle confine à la grâce, elle est un de ses moyens d'action les plus efficaces ; elle a prise sur toutes. Cependant, plus l'âme est pure, plus elle a d'aptitude pour comprendre et goûter la suavité de cette onction. Même dans ses douceurs les plus savoureuses, elle n'est jamais pour l'âme un principe d'amollissement ; comme l'huile, elle assouplit l'athlète pour le rendre plus fort dans la lutte, en le reposant, le détendant, l'inondant de cette paix qui est la victoire sur toutes ses passions.

Messieurs, un dernier mot : Quelle exécution convient à un tel chant ?

La réponse à cette question ne peut être douteuse : à une mélodie fine et délicate convient éminemment une bonne et artistique interprétation ; mais je m'empresse d'ajouter que l'art seul est insuffisant pour le bien exécuter : il faut joindre à l'art la foi, la piété, l'amour.

Et ici il faut bien s'entendre. La cantilène grégorienne est belle, mais elle est simple aussi, facile et à la portée des humbles et des petits. Le pain musical que l'Église distribue à ses enfants peut, comme les paroles de la liturgie et de la sainte Écriture, ou

1. Taine, *op. cit.*, p. 70.

encore, permettez-moi ce rapprochement, comme la divine Eucharistie elle-même, être à la fois la nourriture des intelligences les plus élevées et celle des âmes les moins cultivées. Au village, elle est à sa place sur les lèvres du laboureur, du montagnard, de l'artisan, qui, le dimanche, abandonne sa charrue, sa truelle ou son enclume pour venir chanter les louanges du bon Dieu ; elle est aussi à sa place à la métropole, où le sénat de nos vénérables chanoines, aidés par les jeunes voix d'une maîtrise bien exercée, l'interprète, sinon toujours avec art, du moins avec la pleine intelligence du *Psallite sapienter*.

Sans doute, au village et à la métropole, nos mélodies ne sont ni exécutées, ni comprises, ni goûtées de la même manière ; mais ne serait-il pas injuste et intempestif de demander à nos pauvres villageois une interprétation artistique que leur éducation ne leur permet pas même de soupçonner et qui, après tout, n'est pas nécessaire pour satisfaire leur piété et leur goût rustique ? Non, ce qu'on est en droit d'attendre, ce qu'on peut exiger d'eux, c'est une interprétation convenable, et elle se résume en bien peu de règles : modération de la voix, justesse et liaison des sons, observation au moins matérielle des accents, des pauses, du rythme, sentiment de la mélodie ; ajoutez à cela un peu de piété, d'âme, de cœur, ce qui n'est pas rare dans les classes les moins privilégiées, et voilà tout. Tout cela peut être obtenu facilement ; dans pareil cas, l'enseignement didactique est inutile, il faut agir avec eux comme avec des enfants et employer le procédé de l'imitation, c'est le moyen le plus sûr et le plus prompt. Dans nos mélodies grégoriennes il y a un *air*, un rythme, que les enfants et les plus humbles virtuoses saisissent et apprennent par cœur avec une aisance surprenante. Avec ce léger bagage de science musicale, je l'avoue volontiers, le chantre de village n'atteindra pas à l'art, il ne rendra pas les beautés, les nuances de la musique ; cependant il aura satisfait sa piété personnelle et même il aura fait la conquête de son auditoire ; les gens simples qui l'écoutent sont comme lui peu versés dans les subtilités et les délicatesses artistiques, comme lui ils sont incapables d'apprécier à sa juste valeur la mélopée liturgique, mais ce qu'ils en découvrent suffit à combler d'aise leur sentiment musical et à émouvoir leur naïve piété.

Mais est-ce là tout, Messieurs ? Les intentions de l'Église sont-elles bien remplies par ce premier et facile succès, et son ambition se borne-t-elle à conquérir les suffrages de nos bons villageois ? Non certes, l'Église ne l'entend pas ainsi ; elle n'entend pas se contenter de cette honnête médiocrité ; elle a ses collèges, ses séminaires grands et petits, ses maîtrises, ses monastères, ses cathédrales, et là, elle veut, pour sa chère mélodie, une interprétation intelligente, digne de captiver l'admiration des artistes les plus exigeants, et d'être pour les âmes les plus élevées l'expression parfaite de la prière.

Ah ! ici, l'art est nécessaire ; ici, il est permis de dérober aux Égyptiens leurs vases précieux, c'est-à-dire qu'on peut légitimement emprunter aux artistes profanes les procédés par lesquels ils ramènent la voix humaine à sa justesse, à sa douceur, à sa pureté. L'art montre à conduire la voix, à moduler les neumes avec douceur ou avec force, à bien prononcer les mots, à donner du relief à l'accent, à bien phraser, à faire ressortir les expressions principales et le vrai sens des idées contenues dans les mots. L'art corrige les défauts naturels ou acquis et restitue à la nature sa beauté et son intégrité premières. Dans le chant sacré, l'art a pour but de livrer à l'âme un instrument souple et docile, capable de traduire ses sentiments sans les déformer. Vouloir chanter sans travail et sans art, avec *naturel*, comme l'on dit, serait une entreprise aussi vaine que de prétendre atteindre la sainteté en laissant flotter les rênes de notre vie ; l'art est à la bonne interprétation de la mélodie ce que l'ascèse est à l'âme humaine. Son rôle n'est point, comme dans la musique moderne, de fournir des ressources à des sentiments factices, mais de donner à des sentiments vrais toute liberté de se produire. Je dis toute liberté à dessein ; car la liberté n'est que la possibilité de se prêter sans effort à toutes les règles du beau, devenues comme naturelles.

L'art est nécessaire, mais, je l'ai dit, il est insuffisant. Pour bien rendre la mélodie grégorienne, il faut préparer l'âme ; c'est elle qui doit vibrer dans le chant ; elle, ordonnée, redressée, sereine, sans passions, maîtresse d'elle-même ; elle, intelligente, en possession de la lumière, droite en face de Dieu, surabondante de charité. A une telle âme, Messieurs, prêtez une belle voix, artistement formée, demandez-lui d'interpréter les cantilènes sacrées : alors vous aurez le beau achevé, vous aurez l'idéal de la prière chrétienne telle que l'entendait saint Denys, et une application de l'incomparable devise bénédictine : « *Mens nostra concordet voci nostræ* : que dans la louange divine notre âme soit pleinement d'accord avec notre voix ! »

Laus Deo et Agno !

Dom André Mocquereau.



LES ANCIENNES « PASSIONS » EN MUSIQUE

Dès les premiers siècles de l'Église catholique, la lecture solennelle des chapitres des quatre Évangiles contenant l'histoire de la Passion fut prescrite pour plusieurs offices de la semaine sainte. La longueur de cette récitation chantée conduisit à une division du texte entre quelques officiants ; et la coutume s'établit, à une époque très ancienne, de confier au diacre le récit de l'Évangéliste, au sous-diacre les paroles de la foule ou des divers personnages qui interviennent dans l'action, et au prêtre les paroles du Christ, que dans la pensée des anciens liturgistes la bouche d'un prêtre ordonné était seule digne de prononcer. En même temps s'étaient fixées peu à peu les bases musicales de cette lecture, chacune des trois voix recevant d'abord un son principal (*tonus currens*) pour le fond de sa récitation, et se conformant ensuite à une série de formules destinées à indiquer le début et la fin de la lecture, ainsi que les signes de la ponctuation.

La découverte de la musique harmonique était encore de date récente, que déjà les contrepointistes essayaient d'appliquer l'art nouveau à ces textes d'une grande importance liturgique et d'une beauté religieuse sans égale, que la poésie populaire traduisait naïvement dans les complaintes ou les mystères, et que les arts du dessin prenaient pour thème inépuisable de leurs calvaires, de leurs vitraux, de leurs panneaux peints ou sculptés, et de leurs orfèvreries.

Au commencement, les contrepointistes n'osèrent s'attaquer qu'à de courts fragments découpés dans le récit sacré, et appropriés aux proportions restreintes de leurs premières œuvres polyphoniques. Ils composèrent ainsi des motets de la Passion, dont l'exécution pouvait trouver place dans le développement de l'office. L'imprimeur Ottaviano Petrucci publia dès 1503, dans un de ses plus anciens recueils, quelques motets de la Passion, dont les auteurs s'appelaient entre autres Josquin Deprés et Gaspar van Werbecke[1]. Au même genre de composition appartient une pièce du Vénitien Francesco

1. *Motetti de Passione, de Cruce, de Sacramento, de Beata Virgine et hujusmodi*; impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem, 1503. Les deux seuls exemplaires connus aujourd'hui de ce recueil rarissime sont possédés par le Liceo musicale de Bologne et par le British Museum.

d'Ana, intitulée *Passio sacra Redemptoris nostri*, que Petrucci inséra en 1506 dans un livre de *Lamentations*.

Ce fut aussi pendant le quinzième siècle que prit naissance la véritable Passion en musique, dans laquelle les maîtres, dépassant les limites ordinaires d'étendue du motet, entreprenaient de traiter musicalement l'histoire entière de la Passion, soit en adoptant le texte d'un seul Évangéliste, soit en mélangeant des versets empruntés aux quatre auteurs sacrés. Au point de vue musical, deux principes différents se présentent. Le premier s'exprime dans une forme rapprochée de celle du motet, et que nous pourrions qualifier d'*abstraite*, puisque le développement musical y est confié, sans distinction de personnages, aux quatre ou aux six voix qui constituent l'ensemble polyphonique. La forme opposée est *concrète*, en ce qu'elle cherche à caractériser les rôles des différents interlocuteurs, et nous y reconnaissons le germe de l'oratorio futur, rapproché du drame musical.

Les Passions composées durant le seizième siècle et au commencement du dix-septième, dans cette double direction, par les maîtres de toutes les écoles, ont trouvé en ces dernières années un historien spécial. Le bel ouvrage dans lequel M. Otto Kade a catalogué, décrit et analysé près de soixante compositions de la Passion, écrites de 1500 à 1631, n'a pas reçu chez nous l'accueil qu'il méritait. En lui empruntant les éléments de cet article, nous espérons attirer l'attention de quelques-uns de nos lecteurs sur des œuvres d'un extrême intérêt musical et religieux, et sur un livre d'une rare érudition[1].

*
* *

La *Passion selon saint Mathieu*, de Jacques Obrecht ou Hobrecht, est la plus ancienne de toutes celles qui ont été conservées; elle semble avoir été composée pour la cour de Ferrare, au service de laquelle était attaché son auteur, lorsqu'il mourut en 1505. Doit-on la tenir réellement pour la première œuvre de ce genre? C'est l'opinion de M. Kade, qui regarde comme improbable l'existence de productions antérieures dans cette forme, et s'appuie sur ce qu'aucune Passion n'est citée parmi les compositions des maîtres du quinzième siècle, Dufay, Ockeghem, Binchois. Aucune, en effet, n'a été retrouvée, mais pour Binchois une mention subsiste : un compte du duc de Bourgogne Philippe le Bon, pour l'année 1437, constate le don de 24 livres fait par ce prince à Gilles de Vins, dit Binchois, chapelain, « pour un livre qu'il avait fait et composé pour la chapelle, des Passions en nouvelle manière[1] ». On ne peut douter qu'il ne s'agît ici d'une composition harmonique, antérieure à celle de Hobrecht, et l'on doit même admettre, croyons-nous, que des échelons intermédiaires ont existé entre ces deux dates éloignées, 1437 et 1500.

M. Kade a reproduit en entier, à la fin de son livre, la Passion de Hobrecht, et sa publication a été presque aussitôt suivie d'une exécution publique, à

1. Otto Kade, *Die aeltere Passionskomposition bis zum Jahre* 1631. — Gutersloh, 1891-1892; in-8° de 345 pages.

1. De La Fons-Melicocq, *Dons et courtoisies de Philippe le Bon*, etc., dans le *Messager des Sciences historiques*, année 1858, p. 221.

Amsterdam, de cette œuvre très belle et intéressante[1]. Quoiqu'elle soit intitulée *Passion selon saint Mathieu*, la composition de Hobrecht a pour texte un récit formé de versets tirés des quatre Évangiles ; le récit de la Cène et certains détails secondaires sont supprimés, peut-être pour des raisons dogmatiques, peut-être tout simplement pour diminuer l'étendue de l'ouvrage ; en revanche, on y trouve rassemblés tous les épisodes essentiels, et particulièrement les « Sept Paroles », que ne contiennent complètement, on le sait, aucun des Évangiles pris séparément. Il est impossible de savoir aujourd'hui par qui fut ainsi rédigé le texte employé par Hobrecht. Après lui, d'autres maîtres s'en servirent à tour de rôle pendant plus d'un siècle, presque sans changements : preuve certaine de l'autorité dont jouissait cette version parmi les musiciens, et de l'approbation qu'avait dû lui accorder l'Église ; car étant donnés les usages musicaux de l'époque, il n'est point admissible qu'un si grand nombre de compositions aient été exclues du service liturgique auquel tout les destinait.

L'œuvre de Hobrecht répondait entièrement au plus pur idéal religieux de son temps ; elle était basée tout entière sur le chant liturgique de la Passion, en apparence si rudimentaire et si monotone dans ses simples formules de déclamation notée. Quoique les paroles du Christ et celles du peuple fussent jusqu'à un certain point distinguées du reste de l'œuvre par une disposition harmonique particulière (les paroles du Christ sont toutes écrites à deux voix seulement, et celles du peuple à quatre voix), la forme générale de la composition demeurait abstraite et complètement étrangère aux préoccupations descriptives ou dramatiques plus tard révélées chez d'autres maîtres. Pas plus ici que dans les autres créations supérieures du même style, l'impersonnalité de l'expression n'entraîne cependant l'absence de cette expression ; mais l'un des caractères les plus frappants de l'œuvre est la concision de ses développements musicaux ; malgré la suppression d'un grand nombre de versets, le récit évangélique est trop long pour permettre à l'artiste de s'arrêter ou de revenir sur telle ou telle partie, au profit de la symétrie. Hobrecht dispose le plan de sa composition en trois morceaux successifs, qui s'enchaînent sans se répéter et forment un ensemble d'une étendue considérable, où le récit se déroule sans arrêt ni interruption. Ce n'est pas une action, c'est une narration, qui ajoute au texte poignant du livre saint la puissance émotionnelle profonde, mais contenue, d'une musique austère et pure.

Les musiciens qui adoptèrent successivement le texte de Hobrecht en prenant aussi de plus ou moins près sa composition pour modèle furent d'abord Jean Galliculus et Paul Bucenus, puis Jacques Handl, dit Gallus, qui ne traita pas moins de trois fois le même sujet ; Jacques Regnart, dans le dernier quart du seizième siècle ; Barthélemy Gesius, au commencement du dix-septième : tous appartenant, on le voit, aux nationalités du Nord. Parmi les autres auteurs de Passions latines traitées musicalement dans le même esprit, Balthasar Resinarius, qui était évêque en Bohême, se tint plus rapproché du texte de saint Jean, et servit sur ce point de guide à Louis Daser le jeune,

1. La Passion de Hobrecht a été exécutée à Amsterdam, pendant la semaine sainte de 1894, par le chœur que dirige M. Daniel de Lange.

maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Jean Gallus, dit maître Jean, Cyprien de Rore et Vincent Ruffo, qui écrivaient en Italie, adoptèrent aussi principalement l'Évangile selon saint Jean.

*
* *

A ce groupe de compositeurs dont les Passions latines procédaient plus ou moins directement du modèle de Hobrecht, vint s'opposer depuis le commencement du seizième siècle une série de maîtres chez lesquels l'interprétation artistique du même sujet revêtait une forme essentiellement différente, celle du dialogue dramatique : le mot *dramatique* doit être employé, faute de mieux, pour désigner des œuvres où l'action partagée entre plusieurs personnages se substituait à la simple narration, et dans lesquelles par conséquent les compositeurs se trouvaient forcément conduits à essayer de caractériser chacun des personnages, ou des groupes de personnages, par les moyens techniques en leur pouvoir.

Cette seconde acception musicale du sujet de la Passion conduisait tout d'abord les musiciens à l'adoption d'un plan général absolument opposé à celui de Hobrecht et de ses successeurs, et qui avait pour base ou pour premier résultat le morcellement de la composition en fragments séparés les uns des autres. La partie purement narrative du récit de l'Évangéliste restait en dehors de tout traitement musical ; le diacre demeurait chargé de le déclamer à l'autel, selon les formules de la psalmodie liturgique, et les paroles du Sauveur étaient de même réservées au prêtre officiant. Ce qui demeurait donc à la disposition du musicien était seulement la part faite dans la narration sacrée à l'intervention du peuple ou des divers personnages, Judas, Pilate, saint Pierre, le grand prêtre, la servante, la femme de Pilate, etc. Dans la brièveté de leurs courtes phrases on vit se condenser le génie de quelques-uns des plus grands maîtres des anciennes écoles. Aucune altération, suppression ou mélange des textes n'étant plus nécessité par les dimensions ou la texture de l'œuvre d'art, ces Passions dialoguées répondaient strictement aux exigences liturgiques : ainsi s'expliquent comment elles survécurent, dans l'usage du culte catholique, à celles que de si nombreux et habiles maîtres avaient écrites à la même époque sur le plan de Hobrecht.

Deux œuvres de musiciens français, l'une anonyme, l'autre portant le nom de Claude ou Claudin de Sermisy, se placent par ordre de date presque en tête de la liste des Passions dialoguées. Sans les publier en entier, M. Kade en donne quelques fragments et en décrit les rares mérites artistiques. Toutes deux furent imprimées à Paris, par Pierre Attaingnant, en 1534 ; il est infiniment probable que la seconde au moins fut chantée dans la chapelle des rois de France, dont la direction appartenait, à cette époque précisément, à Sermisy. La « prédilection surprenante pour l'écriture à voix d'hommes » que M. Kade remarque chez les maîtres français pouvait se motiver par la composition du personnel de cette chapelle, où trois ou quatre voix d'enfants remplissaient les rôles de soprano et d'alto, vis-à-vis un groupe nombreux de hautes-contre, ténors et basses-contre. Toujours est-il que cette prédilection réelle ou forcée conduisait parfois les compositeurs à des anomalies appa-

rentes, qui surprennent notre conception moderne de l'expression musicale. Ainsi dans la Passion de Sermisy, c'est aux quatre voix d'hommes que sont confiées les paroles mises par saint Mathieu dans la bouche de la femme de Pilate. Rien n'est plus propre qu'un tel exemple à faire apercevoir combien était encore vague la tendance à caractériser les personnages, et combien par conséquent ces œuvres étaient encore éloignées, sinon de la division apparente du dialogue dramatique, du moins de son esprit véritable. Le passage du style musical didactique au style dramatique s'accomplit seulement par une lente évolution, dont les anciennes Passions et les premiers oratorios présentent un des côtés les plus attachants et les plus utiles à étudier.

Ce qui, après la distribution arbitraire des voix, contribue encore à différencier entièrement l'œuvre de Sermisy de celles qui plus tard, dans la même forme apparente, exprimèrent définitivement la tendance au drame réel, c'est la rigueur avec laquelle est conservé dans chaque petit fragment le thème liturgique; M. Kade admire à ce propos l'extraordinaire habileté du musicien français à se servir, dans une quarantaine de morceaux, d'un seul dessin mélodique tiré du chant de la Passion, la formule du peuple (*turba*) : car les thèmes du Christ et de l'Évangéliste, étant réservés au prêtre et au diacre officiants, se trouvaient à l'avance et par principe exclus de tout travail contrepointique. Il est très désirable, pour l'honneur de notre art national, que ces deux Passions de 1534 soient un jour publiées tout entières en partition[1].

(A suivre.) MICHEL BRENET.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

Société Lorraine

Le voyage des Chanteurs de Saint-Gervais, appelés à Nancy et à Toul pour prendre part à des offices funèbres organisés par les Sociétés de secours aux blessés des armées de terre et de mer, les 4 et 5 février, permit à MM. d'Indy et Ch. Bordes de compléter les réunions préliminaires tenues à Toul en novembre, par un concert et des conférences donnés à la salle Poirel, afin de faire voter, par l'assemblée, la création d'une Société régionale. M. Bordes ouvrit la séance, en présence d'environ quatre cents personnes, dont un grand nombre d'ecclésiastiques, par la lecture de sa conférence sur nos devoirs envers la musique religieuse, dont nos lecteurs connaissent l'analyse, avec exemples chantés. M. Oury lut alors un rapport sur la séance préparatoire du 22 novembre à Toul, à laquelle assistaient : M. l'abbé Éloy, curé-archiprêtre de Toul, président, Dom Pothier et M. Guy Ropartz, vice-présidents, M. l'abbé Briel, curé de Saint-Gengoult, M. le chanoine Mangin, directeur du chant au Grand-Séminaire de Nancy, MM. Kling, Martin, Mme Cordier et les dames de la Société de Sainte-Cécile; il rappela un travail lu à cette séance, de M. l'abbé Clanché, sur les vieilles liturgies touloises, dans lequel est relatée la splendeur des anciennes maîtrises lorraines.

M. d'Indy prit alors la parole pour dire à quel point les œuvres préconisées par la

1. L'édition originale de Pierre Attaingnant est malheureusement d'une rareté qui en rend l'accès difficile. Nous n'en connaissons point d'exemplaires dans les bibliothèques françaises, et M. Kade n'en a rencontré qu'un seul en Allemagne, à l'Université d'Iéna.

Schola sont accessibles à l'âme populaire, que l'art religieux a pour but d'élever. Cette courte étude, que la *Lorraine-Artiste* du 7 février reproduit, eut le succès dû à la compétence spéciale en la matière du compositeur « folkloriste » qui sait, dans ses œuvres, unir aux simples aspirations venues du peuple les richesses de l'art moderne le plus raffiné. M. Ch. Bordes, se levant de nouveau, conclut à la nécessité de la création d'une Société régionale. Mise aux voix, cette proposition fut votée par acclamation par l'assemblée, qui élut séance tenante un comité provisoire.

Une nouvelle réunion est projetée pour le mois de mai, avec auditions dues aux ressources locales, comme on le fit l'an passé à Niort.

Le lendemain, une messe de *Requiem* fut célébrée à la mémoire des soldats morts pour la patrie, et en particulier dans la campagne de Madagascar, avec le concours des Chanteurs de Saint-Gervais, qui exécutèrent la messe *des Morts* à six voix de Vittoria[1].

Chantée pour la première fois en 1603, au service funèbre de l'impératrice Marie, femme de Maximilien II, cette messe ne fut publiée qu'en 1605, avec une dédicace de l'auteur à l'archiduchesse Marguerite. Entièrement basée sur le chant liturgique de l'office des Morts, cette messe nous présente un exemple admirable d'indépendance des parties, unies en des harmonies dont le caractère moderne surprend, donnant l'expression d'une profonde douleur humaine, qu'idéalise le fervent désir de l'ascète de souffrir encore. Vittoria traduit ici la parole enflammée de sainte Thérèse : « Ou souffrir, ou mourir ! » comme il avait su peindre, dans le motet *O quam gloriosum est regnum cælorum*, les mystiques visions de l'Apocalypse et les blanches processions qui suivent l'Agneau. Et c'est en son âme espagnole, où la crainte se joint à l'amour, que naîtront les humbles prières, la suave confiance du *Kyrie* de cette messe, plus contenu dans son thème grégorien que le jaillissement élancé du *Kyrie* de la messe *Quarti Toni*, ou celui de la messe *O quam gloriosum*. C'est par une faculté de représentation puissamment réaliste que le maître ressentira la terreur pathétique du *Tremens factus sum*, écrit à trois voix, l'effroi suppliant où il invoque, à l'offertoire, le Christ, en présence de l'abîme, lui rappelant, dans une calme progression où se révèle l'espérance, la parole de rédemption donnée à Abraham, comme il avait décrit dans les motets de l'office de la Semaine sainte (1585) la cruelle agonie de Jésus et la paix de son cœur, après qu'il eut accepté de son Père, au jardin des Olives, la mission douloureuse.

A l'absoute, on entendit le *Peccantem me quotidie* de Palestrina, et le *De profundis* de Lassus, avec versets de Cabezon joués au grand orgue par M. Hess, qui donna, en outre, des pièces de J.-S. Bach et de M. Guilmant, magistralement interprétées.

La veille, avait eu lieu à la salle Poirel un concert historique, composé d'œuvres de musique vocale ancienne et moderne. Dans la première partie nous citerons, outre le *Sanctus* et *Benedictus* de la messe *du Pape Marcel*, et l'*Ave Maria* de G. Ropartz, deux cantilènes grégoriennes. C'est la première fois que le chant grégorien trouvait sa place, au seul titre musical, dans un concert : le succès qu'il eut près de l'auditoire prouve assez en faveur de ces chants, abstraction faite de leur destination liturgique. La deuxième partie (musique de cour) comprenait des chansons et fantaisies vocales de Jannequin, Roland de Lassus, et le madrigal à la musique de Ch. Bordes.

Le 5 février, à Toul, une cérémonie patriotique rassemblait à la Cathédrale une foule réunie pour honorer la mémoire de nos soldats. Aussi l'élément militaire tenait-il une grande place dans cette fête funèbre, à laquelle l'excellente musique du 156e d'infanterie prêtait un concours justifié par le caractère même de l'office, et par la perfection avec laquelle son jeune chef sut lui faire rendre la *Marche héroïque* à la mémoire d'Henri Regnault, de Saint-Saëns, et l'*Enchantement du Vendredi saint*, de Parsifal. Ces pièces,

1. Cette messe est publiée dans l'*Anthologie des Maîtres primitifs*, remis en partition et annotés par M. Ch. Bordes (1re année, n° 6).

dont le choix témoigne assez de la compréhension artistique du chef de musique du 156e, encadraient l'exécution de plusieurs pièces palestriniennes, notamment du *De profundis* de Roland de Lassus, alterné avec des versets de Cabezon, admirablement adaptés à l'instrument, dont M. Oury sait tirer un parti si habile. L'effet de cette cérémonie, où aux pompes de l'Église s'adjoignait l'appareil d'une décoration militaire — la Cathédrale flamboyant de l'éclat des drapeaux en trophées — fut des plus imposants, et l'union impressionnante de tant d'éléments a dû laisser les assistants sous l'empire de la plus juste et de la plus grande émotion.

Poitou et Charentes

Le voyage des Chanteurs de Saint-Gervais que nous avions annoncé dans la région poitevine a eu lieu aux dates indiquées et fut pour les vaillants chanteurs un nouveau succès. Bien que les manifestations musicales aient été indépendantes de celles de la Société régionale, elles n'en sont pas moins rattachées à elle par la propagande d'action commune, et leur compte rendu peut parfaitement trouver place dans notre rubrique spéciale.

Le lundi 25 janvier, les Chanteurs étaient à Angoulême, où, grâce à l'infatigable dévouement de M. de Fleury, notre Secrétaire régional pour la Charente, une magnifique audition au double point de vue grégorien et palestrinien était offerte aux fidèles dans la Cathédrale Saint-Pierre, l'édifice roman célèbre, dont la belle acoustique et le caractère austère favorisaient si bien la magnifique musique entendue. Au chœur, sous la direction du R. P. Delpech, de Solesmes, le Grand-Séminaire rendant en toute perfection et sans accompagnement le propre de l'office du jour en chant grégorien. Au transept, les Chanteurs de Saint-Gervais, au nombre de vingt-sept exécutants, répondant *a cappella* au chœur liturgique dans l'ordinaire de la messe, par la sublime messe *du Pape Marcel* de Palestrina. A la tribune, M. André Pirro, auquel M. le chanoine Bisch avait voulu faire les honneurs de son orgue, succédant à ces deux chœurs liturgiques par des mélodies liturgiques aussi, enchâssées dans des improvisations très heureuses. En résumé, l'office modèle tel qu'on peut le rêver pour toutes les églises. S. G. Mgr Frérot, qui présidait la cérémonie, daignant témoigner aux organisateurs toute sa satisfaction, voulut bien honorer la *Schola* de son patronage. C'est la seconde fois que les Chanteurs de Saint-Gervais étaient appelés à Angoulême, ville qui semble se distinguer tout particulièrement; nous citons pour mémoire les exécutions répétées des chœurs organisés par M. le chanoine Bisch, qui abordent résolument notre répertoire, et l'influence, toute grégorienne celle-là et si salutaire, de M. l'abbé Roy, le directeur du chant au Grand-Séminaire. Angoulême paraît être un centre tout indiqué pour les fêtes futures de notre Société régionale Poitevine et Charentaise, dont le monopole semblait réservé à Poitiers et à Niort.

A Poitiers, où les Chanteurs de Saint-Gervais étaient aussi conviés, grâce à l'initiative du comte de Clisson, deux manifestations importantes eurent lieu; la première à la salle Durocher, par un concert presque purement profane, donné au profit d'une œuvre de bienfaisance, où ils purent faire goûter à un public mondain des plus distingués, à côté de quelques motets de choix, des fantaisies vocales et des chansons françaises des maîtres anciens. Mme Lovano et M. Cheyrat prêtaient le concours de leur talent à ce concert; Mme Lovano y chanta notamment, outre des rondes populaires avec chœurs, comme nous cherchons à en faire chanter dans les patronages, le délicieux *Alleluia* de Heinrich Schütz, une perle mélodique, type merveilleux du cantique extra-liturgique et pourtant d'un sentiment réellement religieux dans la plasticité si simple de son *rythme libre*. La seconde manifestation comportait l'audition de la messe *du Pape Marcel* à l'église Notre-Dame et dans les conditions analogues à celles d'Angoulême. Là

aussi, la Schola du Grand-Séminaire avait bien voulu se charger de la partie grégorienne de l'office, qui fut exécutée avec grand soin. On ne saurait rendre l'impression de merveilleux équilibre de ces offices à deux chœurs et aussi le profond recueillement qui en découle. S. G. Mgr Pelgé, un de nos patrons de la première heure, à qui revient toute la gloire de la reconstitution de la maîtrise de sa Cathédrale, présidait la cérémonie.

A Niort, où les Chanteurs se rendirent le soir, il y eut à Saint-André, grâce à la courtoise obligeance de M. l'abbé Rabeau, le vénéré curé de la paroisse, une audition organisée particulièrement pour mettre en lumière les principes mêmes de la *Schola* et ses préférences. Le R. P. Lhoumeau avait bien voulu venir de Saint-Laurent-sur-Sèvre pour prêter à la cérémonie le concours de sa parole doucement persuasive. Montant en chaire après l'audition du *Sanctus* de la messe *du Pape Marcel*, qui, grâce à l'acoustique particulièrement favorable de l'église, prit des proportions vraiment gigantesques, il exposa le but de la *Schola* et fit le procès des mauvaises musiques qui encombrent nos chœurs. Les Chanteurs exécutèrent alors avec grand soin un alléluia grégorien, une séquence, divers motets anciens et modernes, et un cantique; après quoi ils chantèrent au salut les plus jolis motets de leur répertoire, tandis que M. Pirro leur répondait à l'orgue, comme il l'avait fait à Poitiers, par des pièces de Bach et de Guy Ropartz qui impressionnèrent vivement l'auditoire. Ici se terminait la tournée des Chanteurs, rappelés à Paris pour les exigences de leur service dans les chœurs des concerts Colonne et Lamoureux.

*
* *

Il ne nous reste plus qu'à donner le programme de la fête liturgique que prépare la maîtrise de Saint-Pierre de Poitiers comme première manifestation effective de notre Société régionale Poitevine. Cette fête, primitivement annoncée pour le 29 mars, aura lieu le 1er avril à l'église Notre-Dame. En voici le programme :

Au Chœur, par la Schola du Grand-Séminaire, sous la direction de Dom Mocquereau :

La messe votive de la sainte Vierge : *Introït, Graduel et Trait;* — *Credo* de la messe des Anges, *Agnus* des fêtes solennelles.

A la Tribune, par la Maîtrise de Saint-Pierre, sous la direction de M. l'abbé Gaborit :

Kyrie, Gloria, Sanctus de la messe *O quam gloriosum* de Vittoria; — *Domine non sum dignus* de Vittoria; — *Angeli Archangeli* de A. Gabrieli ; — *Ave Regina* d'Aichinger.

La fête sera complétée par une audition-conférence avec projections, composée de deux lectures, l'une de Dom Mocquereau sur le chant grégorien, l'autre de M. Charles Bordes sur la mélopée palestrinienne. MM. Francis Planté, Vincent d'Indy et de La Tombelle, dont on connaît le dévouement à toute épreuve pour notre *Schola*, ont bien voulu promettre leur concours aux organisateurs. Ils exécuteront, entre les deux conférences, le concerto en *ré* mineur à trois pianos de J.-S. Bach. Nous donnerons dans notre prochain numéro des détails nouveaux sur le programme des fêtes, qui sera probablement complété par des manifestations nouvelles le lendemain. Pour tous renseignements on est prié de s'adresser au Secrétaire général de la Société régionale Poitevine, M. le chanoine Peret, secrétaire de l'Évêché de Poitiers.

Jean de Muris.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Les pièces que nous donnons en encartage sont les premières qui figurent dans notre *Chant populaire*. Elles feront partie des petites plaquettes que nous adresserons bientôt à nos nombreux souscripteurs. Ces deux pièces sont déjà connues de nos abonnés, nous

avons pensé leur être agréable en les leur complétant par des harmonisations simples qui en faciliteront l'exécution.

Cantilène à sainte Cécile, extraite de la collection *Le Chant populaire.* — Édition avec accompagnement, 0,75 ; sans accompagnement, 0,10 ; par dix 0,05.

Litanie à la très sainte Vierge, en forme de chant alterné, et extraite du *Chant populaire.* — Édition avec accompagnement, 0,50 ; sans accompagnement, 0,10 ; par dix 0,05.



NOS CONCOURS

Les divers concours ont donné les résultats suivants :

Concours de l'*Offertoire funèbre* : Prix : M. l'abbé Lepage, organiste de la Cathédrale de Rennes.

Concours de l'*Agnus Dei* : Prix : M. G. Tebaldini, maître de chapelle du Santo de Padoue.

Concours de *Cantiques* : Pas de résultat.

*
* *

Il est mis au concours pour le mois de février un **O Crux ave** à 4 voix égales ou inégales pour le temps de la Passion.

O Crux ave, spes única,
Hoc Passiónis témpore,
Piis adáuge grátiam,
Reísque dele crímina.

Te, fons salútis, Trínitas
Colláudet omnis spíritus :
Quibus Crucis victóriam
Largíris, adde præmium.
Amen.

Salut, ô Croix, notre unique espérance ! En ces jours de la Passion du Sauveur, accrois la grâce dans le juste, efface le crime du pécheur.

Que toute âme vous glorifie, ô Trinité, principe de notre salut ! Vous nous donnez la victoire par la Croix ; daignez y ajouter la récompense.
Ainsi soit-il.

Les manuscrits devront être remis pour le 15 avril prochain.

L. P.



MOIS MUSICAL

PARIS

Église de la Sorbonne. — Le 2 février, fête de la Purification, M. l'abbé Bouquet, administrateur de la chapelle de la Sorbonne, donna au bénéfice de sa maîtrise une audition de la messe *du Pape Marcel*, avec le concours des Chanteurs de Saint-Gervais. On sait que le projet de M. Bouquet est de fonder dans sa chapelle une maîtrise permanente instituée d'après les principes de la *Schola Cantorum*, véritable champ d'action de notre œuvre. Espérons que notre École de chant liturgique et de musique religieuse, dont les cours nous promettent des sujets brillants en tant que maîtres de chapelle et organistes futurs, nous donnera aussi des *chantres* capables de constituer les lutrins qui nous sont déjà demandés ; mais hélas ! en dehors des professionnels de la musique, choristes et chantres à gages, qui, eux, ne sauraient se plier à une discipline nouvelle, le recrutement des sujets est particulièrement difficile à Paris, où l'on ne saurait plus trouver de chantres ; avis aux bonnes volontés de province et de l'Etranger qui voudraient tenter fortune à Paris, où pour un service purement dominical on paie les chantres bien plus cher que dans beaucoup de chapelles canoniales, tout en étant réduit à des éléments douteux. La *Schola* sera toujours ouverte à tous ceux qui voudront s'adresser à elle.

Cercle du Luxembourg. — Le jeudi soir 11 février, M. Bordes et ses Chanteurs de Saint-Gervais prêtaient leur concours à un concert donné au bénéfice de l'œuvre de la *Commission des Patronages*, qui, comme on le sait déjà, a chargé la *Schola Cantorum* de toute la partie musicale de son bulletin *le Patronage*. Outre l'audition de plusieurs pièces de leur répertoire, les Chanteurs exécutèrent avec un énorme succès des chansons de marche, des rondes, ainsi que des pièces religieuses populaires, qui verront bientôt le jour dans notre collection *le Chant populaire*, pièces que commenta fort agréablement M. Duval-Arnoud dans une charmante improvisation.

DÉPARTEMENTS

Angoulême. — M. le chanoine Bisch fit exécuter, peu après le passage des Chanteurs de Saint-Gervais à Angoulême, dans une cérémonie au bénéfice de la Société de secours aux blessés (Croix-Rouge), plusieurs pièces de notre répertoire, notamment le *Pulvis et umbra sumus* de Roland de Lassus, et le *Pie Jesu* d'Anerio.

Bordeaux. — Le 4 février, à l'église Saint-Ferdinand, eut lieu une séance, sorte de corollaire de notre audition de Saint-Seurin. M. Guilmant, appelé de Paris, y donna tout un *récital* d'orgue des plus intéressants. Voici en quels termes le *Nouvelliste* de Bordeaux rend compte de cette cérémonie :

« Cette séance aura pour résultat, espérons-le, de clore la longue et inutile polémique à laquelle l'audition des Chanteurs de Saint-Gervais a, depuis près d'un mois, donné naissance. Le programme, conçu dans le même esprit que celui de Saint-Seurin, permettait aux auditeurs de passer une seconde fois en revue les transformations de la véritable musique sacrée à travers les âges. L'épreuve nous paraît décisive et la démonstration sans réplique. L'épuration d'un genre auquel se rattachent les intérêts moraux de l'Eglise et la dignité du culte s'impose de plus en plus, et l'on doit encourager tous les efforts faits dans un si noble but.

« L'enseignement qui se dégage de cette nouvelle victoire est d'autant plus éloquent qu'il complète, par les différences mêmes des programmes, la leçon du 8 janvier. N'était-ce pas le moyen le plus sûr d'améliorer le répertoire des organistes que de leur faire entendre et de leur offrir par exemple M. A. Guilmant, l'éminent professeur au Conservatoire, le célèbre organiste de la Trinité et de la Société des Concerts du Conservatoire ? Au point de vue des chants religieux, il était au contraire fort intéressant de faire appel à des éléments locaux et de prouver que Bordeaux compte des chanteurs et des musiciens prêts à suivre la bannière de M. Bordes dans sa croisade contre la routine et le mauvais goût.

« Ajoutons que cette preuve était déjà faite et qu'il suffirait de rappeler les précédents concerts spirituels donnés dans la même église par les soins de M. J. Daëne, organiste de la paroisse, sans parler de la *Missa brevis* de Palestrina, de l'*O vos omnes* de Vittoria, du *Magnificat* de J.-S. Bach, exécutés naguère sous la direction de M. G. Sarreau dans l'église Saint-Pierre ou à la colonie Saint-Louis »...

Et nous ajouterons : les constantes auditions de la maîtrise de M. l'abbé Montein. Avec des initiatives aussi artistiques et aussi éclairées que celle de M. Daëne, le remarquable organiste, de M. l'abbé Montein, de MM. Charriol, Doney, Sarreau et consorts, les voix du camp adverse auront de la peine à se faire entendre. Bordeaux est la principale ville de France qui se soit réellement intéressée avec quelque passion à la réforme de la musique religieuse ; de Bordeaux surgira quelque chose de réellement organisé et de salutaire un jour. Nous savons qu'une Société des organistes et maîtres de chapelle est à la veille de s'y former, Société où Bach et Palestrina seront en honneur. Nous savons aussi que certains irréductibles ne s'y enrôleront pas ; ils trouveront toujours que l'on y chante trop de Palestrina et que l'on y joue trop de Bach. « *N'a-t-on pas vraiment abusé du nom de Bach ?* » s'écrie M. l'abbé Sursol, maître de chapelle de la Primatiale, dans son compte rendu de cette séance, « il y en avait cinq de sa composition, à savoir : la fameuse toccata en *ré* et trois morceaux extraits de chorals *arrangés* pour orgue. » C'est vraiment traiter à la légère les admirables monuments du grand *cantor*, tout comme s'il s'agissait de l'*arrangement* d'un *O salutaris* sur une mélodie de *Cosi fan tutte* de Mozart.

M. Guilmant exécuta une *Canzona* de Andrea Gabrieli, le choral nº 45 du Vᵉ Livre et la toccata et fugue de J.-S. Bach, la 3ᵉ sonate de sa composition et sa marche religieuse sur un thème de Haendel. Le reste du programme comportait divers fragments de cantates de Bach chantés par M. Ramat, le célèbre professeur de chant de Bordeaux, et les chœurs, qui exécutèrent en toute perfection, paraît-il, l'hymne de l'Epiphanie, auquel répondait, comme il convient, M. Guilmant. M. Daëne, organiste de la paroisse, tenait modestement l'orgue du chœur. On connaît l'artistique initiative et la haute valeur de l'organiste de Saint-Ferdinand, qui non seulement ne fait entendre à son église que de bonne musique, mais donne à la salle Coussé, chaque année, une série de séances de musique classique qui peuvent être données comme modèle d'intérêt archéologique allié au goût le plus pur.

Les Sables-d'Olonne. — La cérémonie de la clôture de l'Adoration perpétuelle a donné l'occasion à M. l'abbé Marcetteau, maître de chapelle, de faire entendre son excellente maîtrise, qui fut une des toutes premières de France à se consacrer au chant grégorien. Nous pensons que la maîtrise des Sables, qui se consacre depuis longtemps déjà à la musique dite cécilienne allemande, pourrait augmenter son répertoire, et aborder résolument la musique palestrinienne. La musique cécilienne est une excellente préparation, mais n'offre pas d'assez sérieuses qualités artistiques pour être suffisamment goûtée d'un auditoire qui, grâce à la haute initiative de M. l'abbé du Botneau, curé-archiprêtre des Sables, est maintenant capable de tout comprendre.



BIBLIOGRAPHIE

Archives des Maîtres de l'Orgue des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, par Alex. Guilmant.

La nouvelle publication de M. A. Guilmant offre ce double intérêt de satisfaire, au point de vue pratique, à un désir souvent formulé par maints organistes, de posséder un *répertoire liturgique*, suffisant à la variété des offices, et de présenter, d'autre part, aux musiciens curieux de l'histoire de leur art, la chaîne continue des acquêts successifs, où se peint dans les œuvres anciennes la progression de la technique moderne.

La première livraison comprend les versets de J. Titelouze aux hymnes *Ad cœnam Agni providi* (*Lucis Creator*), *Veni Creator* et *Pange lingua*. C'est la réimpression textuelle de l'ouvrage publié en 1623, chez Pierre Ballard, et précédé d'une dédicace ingénieusement précieuse à messire Nicolas de Verdun, et d'un avis au lecteur, où se trouvent des conseils d'exécution intéressants à connaître.

Des indications de registres, conçues par M. Guilmant dans l'esprit du temps, et réalisées par des combinaisons modernes, permettent à l'organiste de se rapprocher, autant qu'il est possible, de l'interprétation originale, et de donner à son jeu le coloris même des orgues d'autrefois, aux sonorités franchement caractérisées, quand on n'avait point le souci de leur faire parler la langue de l'orchestre, dont l'accent, malgré toute perfection de timbre, demeurera toujours étranger à sa majestueuse uniformité.

Missa Conventualis in honorem sancti Francisci Assisiensis, auctore Johanne Tebaldini (S. Schwann, Düsseldorf).

La messe de M. G. Tebaldini, à quatre voix et avec orgue, tout en étant conçue dans le style des messes de Fr. Witt, et d'après les mêmes principes, qui sont d'unir les formes anciennes aux ressources modernes, manifeste, soit dans le rôle assigné à l'orgue, soit dans la disposition même des voix, une variété nouvelle, augmentée d'emprunts aux thèmes grégoriens et due à l'heureuse alternance des éléments divers qu'il met en œuvre. Bien que les soli individuels soient évités, les motifs exposés à l'unisson sur un accompagnement d'orgue donnent à la composition une clarté que ne contrarie jamais la marche simultanée des parties, reliées et soutenues par les dessins polyphoniques de l'orgue, qui les reproduit en les enrichissant.

Heures mystiques, Pièces pour orgue ou harmonium, par L. Boëllmann. — Enoch. Deux volumes.

Nous sommes heureux de retrouver dans les pièces de M. Boëllmann le souci de poursuivre pour l'harmonium, ou l'orgue sans pédales, la continuation d'un répertoire auquel appartiennent déjà les pièces posthumes de C. Franck. Ces pièces rendront de grands services et méritent d'être signalées à ce propos.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 3 | Mars 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

ÉTUDE GRÉGORIENNE

Les chants de l'Ordinaire de la Messe



LES chants de l'Ordinaire de la messe comprennent les parties chantées par le chœur qui se retrouvent communément à toutes les messes, et s'y retrouvent toujours avec le même texte. Ce sont les *Kyrie*, *Gloria in excelsis*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus Dei*.

On peut leur adjoindre les réponses du chœur à ce que chantent à l'autel le célébrant et les ministres sacrés, notamment les réponses aux versets de la préface, au *Pater* et à l'*Ita Missa est* ou *Benedicamus Domino*.

Ces divers chants, les premiers comme les seconds, appartenaient également tous autrefois au genre simple, au genre récitatif.

Chacun d'eux reparaissait à chaque messe, non seulement, comme nous l'avons dit, avec le même texte, mais aussi avec le même chant, sans toutefois offrir tous uniformément la même mélodie : le *Kyrie* avait la sienne, le

Gloria in excelsis la sienne, de même pour le reste : autant de morceaux, autant de mélodies différentes ; mais la mélodie en usage pour chacun d'eux, on ne songeait pas alors à la changer. Tout au plus osait-on se permettre, quand on voulait y mettre plus de solennité, de varier le thème connu en l'ornant davantage, mais en dernière analyse il restait le même. C'est ainsi, encore de nos jours, que la préface est notée dans les missels sur deux tons, celui des fêtes et celui des feries[1] ; mais, à les bien prendre, les deux n'en font qu'un. Sous ces notes plus ou moins nombreuses il est facile de reconnaître un seul et même canevas : les deux tons ne diffèrent l'un de l'autre que par la broderie mélodique, plus riche dans le premier que dans le second. De même pour le *Pater*. De même aussi autrefois pour tous les chants de l'Ordinaire.

Malgré la variété des formes accidentelles d'un même récitatif, malgré la diversité des récitatifs eux-mêmes au point de vue des thèmes mélodiques, toutes ces formes et tous ces thèmes ont un point de ressemblance, un élément qui leur est commun, c'est l'échelle sur laquelle tous sont construits.

Cette échelle primitive et unique, tant des récitatifs actuels que des chants n'appartenant plus aujourd'hui au genre proprement récitatif mais en faisant autrefois partie, nous en avons expliqué déjà dans les *Mélodies grégoriennes* (chap. XV), et ici même (première année, n°s 7 et 10), la composition et la genèse.

Nous avons spécialement montré comment la récitation, en dehors de tout artifice, avant toute recherche ou préoccupation artistique, s'établit comme tout naturellement sur une corde dominante moyenne, appelée *mèse* par les anciens, et répondant sinon exactement comme ton, du moins comme mode, ou position relative dans l'ordre des tons, au *la* de la gamme moderne. C'est sur ce *la* dominante et sur la corde inférieure, la sous-dominante *sol*, comme sur son pivot central, son principal point d'attache, que se meut et se balance la récitation. Du *la* part le tétracorde descendant ou de cadence, et du *sol* le tétracorde ascendant ou d'accentuation. Chacun des deux tétracordes se compose d'un ton, puis encore d'un ton, puis enfin d'un demi-ton, dans le même ordre de succession, mais à l'inverse, c'est-à-dire descendant pour l'un et montant pour l'autre. Les deux réunis constituent dans toutes les liturgies, avec ou sans transposition, l'échelle commune à tous les récitatifs primitifs.

C'est donc sur cette échelle doublement tétracordale, augmentée au besoin, soit en haut soit en bas, d'un ou plusieurs degrés, que se trouvent placés ceux des chants de l'Ordinaire de la messe qui sont à la fois les plus simples et les plus anciens, et appartiennent à la classe des récitatifs. C'est par eux que, pour procéder avec ordre, en allant, comme il convient, du plus simple au plus compliqué, nous devons commencer notre petite étude.

Il ne peut être question de s'astreindre à examiner ensemble tous les morceaux d'une même messe. La distribution actuelle des chants de l'Ordinaire par messes distinctes et complètes, utile pour la pratique, nuirait à la théorie. Elle ne répond du reste à rien de ce qui se faisait autrefois. Après l'introduction

1. Elle l'a été sur trois au moyen âge, spécialement en Allemagne : celui des solennités, celui des fêtes ordinaires et celui des féries.

des chants ornés et leur multiplication, grâce surtout à l'école de chant de Saint-Gall, aux dixième et onzième siècles, on eut une série de *Kyrie*, une série de *Gloria in excelsis*, ou de *Sanctus* ou d'*Agnus*, mais chaque série était à part, indépendante des autres, comme encore dans la plupart des livres actuels la série des *Credo*; on ne connaissait pas alors ce que l'on appelle *une messe*. Dans la pratique, on empruntait à chaque série ce qui paraissait nécessaire ou convenable, selon la circonstance, le degré de solennité, l'usage établi, etc.

Chaque *Kyrie*, chaque *Gloria in excelsis*, etc., doit donc être étudié à part, sauf uniquement le cas, relativement moderne, où la même mélodie se trouve servir plusieurs fois dans la même messe, comme par exemple à la messe dite *des Anges*, où le *Kyrie* et le *Gloria in excelsis* sont sur le même thème.

Cette répétition de la même formule musicale, ainsi forcée à rendre des sentiments divers, ne peut être qu'une exception, et ce n'est qu'à une époque très tardive, celle de la décrépitude du plain-chant, qu'on l'a vue érigée en système pour toute une messe, comme, par exemple, dans les trop fameuses et monotones messes de Dumont, où la même phrase de chant, et c'est là peut-être leur moindre défaut, se trouve contre toute raison, du *Kyrie* à l'*Ite missa est*, constamment ressassée.

Les chants restés de simples récitatifs, tels que ceux dont nous allons d'abord nous occuper, offrent, il est vrai, eux aussi, une certaine monotonie, mais celle-ci n'a rien de désagréable ; elle a au contraire son charme, motivée qu'elle est par la simplicité même et l'absence de prétention qui font le caractère de ce genre de composition. C'est une lecture, pour laquelle on ne s'attend pas à des effets musicaux ; il lui suffit, et c'est son vrai mérite, d'être distincte et bien accentuée. Elle l'est dans les récitatifs dont nous parlons ; elle l'est d'une manière plus parfaite et plus agréable ; elle l'est musicalement, c'est-à-dire au moyen de formules mélodiques qui viennent remplacer avantageusement les inflexions du langage ordinaire, et servent, mieux qu'elle, principalement à accentuer les mots, à ponctuer les phrases.

Venons maintenant aux exemples : étudions les uns après les autres les divers chants de l'Ordinaire, d'après le *Liber Gradualis*, en commençant, comme nous l'avons dit, par les plus simples.

« SANCTUS » ET « AGNUS DEI » DE LA MESSE DES MORTS ET DES FÉRIES MAJEURES (N° 15)

Parmi les chants dont se compose l'Ordinaire de la messe, les plus simples sont d'abord ceux du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei* de la messe des morts, qui longtemps ont également servi aux messes fériales, et sont encore indiqués au *Liber Gradualis* (15) pour les féries majeures (Avent, Carême, Vigiles et Quatre-Temps). Ces féries sont plus importantes sans doute comme jours de pénitence, distingués des autres par la couleur violette des ornements ; néanmoins, au point de vue même de l'esprit de pénitence, elles s'accommodent mieux d'un récitatif plus humble et plus modéré.

Le ton du *Sanctus*, à ces féries et à la messe des morts, n'est autre que le ton même de la préface, dont le *Sanctus* du reste est la suite et forme la conclusion.

Il n'y a pour s'en convaincre qu'à rapprocher les choses :

Per omnia sæcula sæculorum. Amen, conclut à haute voix les oraisons secrètes, et conduit à la préface. Celle-ci est continuée par le *Sanctus,* qui a pour conclusion, à son tour, *Hosanna in excelsis,* chanté, comme la conclusion des secrètes, sur les notes de *Per omnia,* etc. Il y a donc continuation de mélodie comme de texte, et identité de ton.

On peut, il est vrai, comme les anciens eux-mêmes en ont donné l'exemple, noter le *Sanctus* à un degré plus bas; cette transposition ne change rien aux intervalles ni par conséquent à l'effet pour l'oreille; mais il est mieux cependant, ce que nous disons plus haut doit le faire comprendre, de noter le *Sanctus,* comme dans le *Liber Gradualis,* sur les mêmes cordes que la préface, mais en abaissant la clef. La position de la clef importe peu, pourvu que les notes restent les mêmes. Ce qui serait fautif et constituerait une altération grave, ce serait de finir le chant, comme nous le voyons dans l'édition de Ratisbonne, sur *fa* au lieu de *sol* (qui dans la transposition remplace *la*); cette cadence en *fa* donne non seulement un tout autre chant, mais, bien plus, un chant dans un autre mode, un chant qui ne tient plus par aucun lien à celui de la préface, avec lequel cependant, avant son divorce, il ne faisait qu'un.

L'*Agnus Dei* de la même messe est également, sinon sur le ton, du moins sur les cordes de la préface, mais il n'en dépend pas comme le *Sanctus.* Le *la* qui lui sert de dominante ou teneur, est la dominante ou teneur ordinaire de tous les récitatifs; le *sol* sur lequel se fait la cadence finale, est aussi celle d'un grand nombre.

Ce même chant sert également à terminer les Litanies des Saints, mais est alors transposé une quarte plus haut; ce qui modifie l'intervalle inférieur, puisque de *fa* à *sol* il y a un ton plein, et un demi-ton seulement de *si* à *ut.*

Pour rendre l'*Agnus* de la messe et celui des Litanies absolument identiques il serait nécessaire ou de bémoliser le *si* à l'*Agnus* des Litanies, ou de diéser le *fa* à celui de la messe. Ceux qui pensent, sur une simple supposition du reste, que ce chant appartient proprement aux Litanies, d'où il aurait de là passé à la messe, veulent à la messe le dièse. Comme nous venons de le dire, ils partent pour cela d'une simple supposition, qu'il leur serait impossible de justifier et que nous croyons fausse. Il est assez visible en effet que cette mélodie n'est pas à son aise dans les Litanies, placée qu'elle est sur une échelle qui ne peut être la sienne, qui même se trouve en dehors des lois ordinaires de la tonalité grégorienne. Remarquons que le chant des Litanies monte graduellement (ce qui est un avantage précieux lorsque la voix des chanteurs ou du chœur ne sait pas maintenir le ton). Il monte d'abord à *Propitius esto,* puis davantage encore à *Peccatores*; une pratique inconsciente s'est trouvée entraînée par cette succession toujours ascendante à placer ainsi sur les hauteurs de l'*ut* et du *ré* la phrase mélodique de l'*Agnus Dei* importée d'ailleurs et ayant sa position normale ailleurs, c'est-à-dire à une quarte inférieure. Cet exhaussement se comprend également et s'impose même, en raison du contraste qu'il y aurait entre le ton élevé de ce qui précède et celui de l'*Agnus* chanté comme sa position naturelle le demanderait, surtout si les voix ont fléchi. Il en est arrivé de même, et ceci confirme absolument ce que nous venons de dire, pour *Christe audi nos, Christe exaudi nos,* qui se sont trouvés

également remontés (mais d'une tierce seulement), comme on peut le voir dans le *Directorium Chori* (Pustet, 1889, p. 59*). Après l'*Agnus Dei*, la forme mélodique de *Christe audi nos* reste en apparence la même qu'au commencement, après *Kyrie eleison*; mais en réalité ce ne sont plus les mêmes intervalles, la même mélodie. La transposition est ici manifeste et prouve celle tout à fait analogue de l'*Agnus Dei*.

Dans le *Liber Gradualis*, aux Rogations, *Christe audi nos* et *Christe exaudi nos* ont retrouvé leur place normale, mais il n'était pas possible de la rendre à l'*Agnus Dei*. D'un autre côté, lui restituer sa forme mélodique régulière au moyen du bémol offrait d'autres inconvénients, entre autres celui d'autoriser une pratique très fautive qui est en particulier celle de l'Italie, et qui consiste, bien que ce ne soit pas ainsi noté, à bémoliser tous les *si* du commencement à la fin des Litanies.

Quoi qu'il en soit, la conclusion pratique pour ce qui concerne l'*Agnus Dei* de la messe, c'est de lui laisser sa place et son *fa* naturel. Celui-ci n'est pas en relation directe avec le *si* : encore pourrait-on le craindre si *fa* et *si* se trouvaient dans le même membre mélodique, ce qui n'est pas; il n'y a donc pas et ne peut y avoir triton en l'espèce.

Que dire de ceux qui, dans cet *Agnus* de la messe et dans d'autres cas semblables, comme au *Lauda Sion*, au *Veni Creator*, etc., croient utile et même nécessaire, pour éviter ce triton supposé, d'introduire un bémol aussi barbare qu'inattendu? Rien ne montre mieux jusqu'où l'on peut aller lorsqu'on a perdu la connaissance et le sentiment de la tonalité grégorienne.

Nous aurons à faire encore plus d'une remarque importante sur la nature et les conditions de cette tonalité, à propos des autres chants de l'Ordinaire qu'il nous reste à passer en revue.

Dom Joseph Pothier.



L'IDÉE RELIGIEUSE DANS LA POÉSIE LYRIQUE

ET LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN-AGE

(Premier article)

La *Tribune de Saint-Gervais* fait appel à toutes les bonnes volontés pour servir toutes les bonnes causes.

L'art des trouvères et les œuvres mesurées de la musique profane au douzième et au treizième siècle semblaient de par leur objet même devoir ne jamais trouver place dans ces feuilles; mais, du jour où, sous l'influence pénétrante du christianisme, cette poésie des trouvères, d'ordinaire amoureusement réaliste, a su élever son idéal jusqu'au sentiment religieux, quand à côté de la note passionnée elle a fait entendre les voix profondes et graves de la foi qui se manifeste par l'art, cet ostracisme tombe, n'ayant plus raison d'être, et les mensuralistes contemporains de Thibaut de Navarre et d'Adam de La Halle, les vieux déchantistes, se présentent à nous comme les ancêtres directs de Goudimel et de Palestrina.

Voila pourquoi la *Tribune de Saint-Gervais* s'ouvre aujourd'hui à l'art mesuré du moyen-âge et se propose, en quelques pages, de donner à ses lecteurs des échantillons caractéristiques du développement religieux d'un art essentiellement profane.

Les œuvres que nous publierons dans cette suite d'articles peuvent se ranger en trois groupes :

1° les complaintes ou épîtres farcies,
2° les chants à la Vierge,
3° les chants de croisade.

Or, tout en rompant avec les méthodes coutumières, nous ne croyons pas être en désaccord avec la logique et le bon sens : trop souvent en effet, on fait bon marché des textes originaux; le lecteur, pour éclairer sa foi, se contente de quelques pages de critique et ne songe pas à se faire par l'examen direct des sources un jugement personnel. Défectueuse déjà quand il s'agit de textes vulgarisés par l'impression, cette méthode est tout à fait condamnable en face d'œuvres non encore éditées et que les manuscrits du moyen-âge gardent encore jalousement dans leurs folios poudreux.

Les pièces que nous avons réunies sont du nombre : les philologues ne s'en sont que peu occupés, les musicistes en ont ignoré l'existence; elles n'ont donc point été déflorées par de trop savants commentaires, et c'est en respectant leur caractère à la fois poétique et populaire, que nous sommes heureux d'offrir aux lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais* cette vieille nouveauté. Mais, comme, avant de les apprécier, il importe de les connaître, nous publierons, avant toute explication, le texte original de quelques-unes de ces œuvres.

I

Les Épîtres farcies

Le moyen-âge eut l'étrange habitude d'intercaler dans les textes liturgiques, le *Kyrie*, le *Sanctus*, le *Gloria*, l'*Agnus*, etc., des phrases de commentaire, *versiculi ante, inter vel post alios ecclesiasticos cantus appositi*. Les exemples qui nous en restent sont infiniment nombreux, et l'étude que M. Léon Gautier en a faite lui a permis de donner un beau livre de plus à la science : *Les Tropes*.

On donne en effet le nom de « tropes » à cette littérature d'un genre particulier qui, après s'être uniquement servie de la langue latine, a laissé pénétrer les parlers vulgaires, si bien que nous avons conservé quelques pièces ainsi *tropées* ou *farcies* dans lesquelles le texte liturgique est toujours en latin et la paraphrase en roman.

Du nombre sont un *Sanctus* et un *Agnus* conservés dans un *Graduel manuscrit de la bibliothèque communale de Limoges* et plusieurs épîtres qui feront l'objet immédiat de cette publication.

Nous connaissons dix épîtres farcies, qui se chantaient à la fête de saint Étienne, à la fête de l'Épiphanie, au jour de Noël, à la fête de saint Jean l'Évangéliste, à la fête des saints Innocents, à la fête de saint Thomas de

Cantorbéry, à la Circoncision, à la saint Blaise, à la fête de saint Christophe et à celle de Thibaut de Provins[1].

Toutes ces épîtres n'avaient pas la même popularité auprès des fidèles; l'épître de saint Étienne devait être fort goûtée, à ne considérer que le grand nombre de manuscrits où nous la retrouvons, tandis que les dernières de cette énumération nous ont été conservées comme par hasard et qu'il en est même dont nous connaissons l'existence, mais dont nous ne possédons pas le texte.

1° L'Épître farcie de saint Étienne

Saint Étienne, on le sait, fut le premier martyr de la religion nouvelle. Juif de naissance, il fut accusé par les Juifs d'avoir blasphémé contre Dieu et contre Moïse en prêchant le christianisme et, traîné sous les murs de Jérusalem, il fut lapidé. Saint Luc, dans les Πράξεις Ἀποστόλων (ed. Teubner, p. 265), raconte ainsi cette première confession de la foi chrétienne :

Στέφανος δὲ πλήρης χάριτος καὶ δυνάμεως ἐποίει τέρατα καὶ σημεῖα μεγάλα ἐν τῷ λαῷ. Ἀνέστησαν δέ τινες τῶν ἐκ τῆς συναγωγῆς τῆς λεγομένης Λιβερτίνων καὶ Κυρηναίων καὶ Ἀλεξανδρέων καὶ τῶν ἀπὸ Κιλικίας καὶ Ἀσίας, συνζητοῦντες τῷ Στεφάνῳ· καὶ οὐκ ἴσχυον ἀντιστῆναι τῇ σοφίᾳ καὶ τῷ πνεύματι ᾧ ἐλάλει . . . . Ἀκούοντες δὲ ταῦτα, διεπρίοντο ταῖς καρδίαις αὐτῶν, καὶ ἔβρυχον τοὺς ὀδόντας ἐπ' αὐτόν. Ὑπάρχων δὲ πλήρης Πνεύματος ἁγίου, ἀτενίσας εἰς τὸν οὐρανόν, εἶδε δόξαν Θεοῦ, καὶ Ἰησοῦν ἑστῶτα ἐκ δεξιῶν τοῦ Θεοῦ, καὶ εἶπεν· Ἰδοὺ, θεωρῶ τοὺς οὐρανοὺς διηνοιγμένους, καὶ τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου ἐκ δεξιῶν ἑστῶτα τοῦ Θεοῦ. Κράξαντες δὲ φωνῇ μεγάλῃ, συνέσχον τὰ ὦτα αὐτῶν, καὶ ὥρμησαν ὁμοθυμαδὸν ἐπ' αὐτόν, καὶ ἐκβαλόντες ἔξω τῆς πόλεως ἐλιθοβόλουν. Καὶ οἱ μάρτυρες ἀπέθεντο τὰ ἱμάτια ἑαυτῶν παρὰ τοὺς πόδας νεανίου καλουμένου Σαύλου, καὶ ἐλιθοβόλουν τὸν Στέφανον, ἐπικαλούμενον καὶ λέγοντα· Κύριε Ἰησοῦ, δέξαι τὸ πνεῦμά μου. Θεὶς δὲ τὰ γόνατα ἔκραξε φωνῇ μεγάλῃ· Κύριε, μὴ στήσῃς αὐτοῖς ταύτην τὴν ἁμαρτίαν. Καὶ τοῦτο εἰπών, ἐκοιμήθη.

La fête d'un saint se célèbre, non pas au jour anniversaire de sa naissance, mais au jour anniversaire de sa mort, *dies natalis*, parce que c'est au moment où la mort le délivre de ses attaches terrestres que le saint naît à la vie éternelle : saint Étienne est honoré le 26 décembre. A la messe de ce jour, après l'introït du premier mode *Sederunt principes*, etc., après une courte oraison, on arrive à la lecture de l'épître, et c'est cette même épître que les manuscrits du moyen-âge nous ont conservée avec sa farciture en langue vulgaire.

M. P. Meyer (*Bulletin historique et philologique*, 1887) classe en six familles les textes de ces manuscrits. Leur énumération intéresse surtout la philologie romane, il suffit ici d'indiquer les versions issues du même type que le texte que nous publions d'après le manuscrit français 375 de la Bibliothèque Nationale.

1. Pour les lecteurs désireux de renseignements plus complets, nous indiquons :

Traité historique et pratique sur le chant liturgique, par l'abbé Lebeuf, chanoine et sous-chantre de l'église cathédrale d'Auxerre. — 1761, Paris, in-8.

Rigollot, *Essai sur la vie et les ouvrages du P. Dayre*, par de Cayrol, avec les épîtres farcies, telles qu'on les chantait dans les églises d'Amiens au treizième siècle. — 1838, Amiens, in-8.

Guibert (L.), *Le Graduel de la Bibliothèque communale de Limoges*, dans le Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. — 1887, Paris.

Meyer (P.), Rapport sur la communication de M. L. Guibert, 1887, Paris.

Amiens. — Manuscrit de la cathédrale, aujourd'hui perdu, qui a servi à l'abbé Lebeuf au siècle dernier (1771).

Amiens. — Manuscrit de l'église paroissiale Saint-Remi ; le docteur Rigollot, qui possédait ce manuscrit, a publié l'épître de saint Étienne dans l'opuscule cité plus haut (1838).

Arras. — Bibliothèque municipale, n° 307, folio 179.

Bruxelles. — Bibliothèque royale, n° 11210-11214, folio 1.

Dijon. — Archives départementales, manuscrit 124.

Laon. — Manuscrit aujourd'hui disparu.

Paris. — Bibliothèque Nationale, français 375, folio 333 ; sert de base à notre publication.

Reims. — Deux manuscrits sans doute aujourd'hui perdus ; la copie de l'épître a été conservée dans les papiers du chanoine Lacourt.

Rome. — Bibliothèque du Vatican, Ottoboni 2523.

Le manuscrit français 375 de la Bibliothèque Nationale, d'après lequel nous publions (hors texte) l'épître de saint Étienne, est un manuscrit sur vélin, écrit en minuscule romane de la fin du treizième siècle et contenant bon nombre de miniatures.

Ce volumineux manuscrit se divise en deux parties dont chacune est l'œuvre d'un copiste différent : la première, qui va du folio 1 au folio 34, contient en autres choses une *Apocalypsis* en latin (folio 1) et un traité de moralité : *Le livre de Seneke* (folio 18) ; la seconde, du folio 34 jusqu'à la fin, nous donne un texte du *Roman de Troies* de Beneoit de Saint-Maur (folio 68), du *Congé de Jean Bodel* (folio 162), du *Roman de Rou* de Wace (folio 219), d'*Erec et Enide* de Crestien (folio 281), et enfin des *Miracles de Notre-Dame* au nombre de neuf (folio 344 et seq.).

L'épître de saint Estevene (folio 383) est la seule pièce notée du manuscrit ; elle l'est dans la belle notation proportionnelle du treizième siècle sur quatre lignes tracées à l'encre rouge, encore que la première portée ait six lignes et la dernière cinq ; la notation musicale, de chaque côté du folio, est disposée sur quatre colonnes de quinze portées chacune [1].

Dans un prochain article nous publierons la critique du texte donné par l'abbé Lebeuf et la traduction de Fétis, la traduction que nous proposons à notre tour et un commentaire sur les épîtres farcies de la fête de saint Étienne ; dans les articles suivants nous étudierons successivement les épîtres des autres fêtes de l'année, avant de clore cette série de recherches par une étude historique et philologique sur l'ensemble des épîtres farcies.

(A suivre.) PIERRE AUBRY.

1 Pour le chant de l'*Épître à saint Estevene,* voir le supplément joint au présent numéro.



Épître de saint Estevene

Prologue.

Entendés tot a-cest ser-mon, Et clerc et lai tot envi- ron, Con- ter vo-lons la passi- on

De saint Estevene le ba- ron; Conment et par quel mesproi- son, Le la-pi-derent li fe- lon

Pour Jhesu-Crist et pour son non. Je l'orrès dire en la le - çon.

Texte.

Le- cti-o actu-um aposto-lo- rum.

Paraphrase.

Ces-te lecon c'on ci vous list, Sains Lus l'ape-le, qui la fist Fais des apostles Jhesu-Crist,

Sains Espé-ri-tes li a- prist.

Texte.

In di-ebus il-lis.

Paraphrase.

Ce fu es jors de pi- é- té, El tans de grasse et de bon-té, Que Dieu par sa grant ca-ri-té

Re- çut mort pour cresti- en-té, En i-cel tans bone- ü- ré Li apostle li Dieu a-mé

Ont saint Estevene ordené Pour pré- e-cier foi et ver- té.

Texte.

Stepha- nus, plenus gra-ti-a et forti- tudi- ne, faci- ebat prodi-gi- a et signa magna

in populo.

Paraphrase.

Sains Estevenes, dont je vous cant, Plains de grasse et de ver-tu grant, Faisoit el pu- le mescré-

ant Grans mi-racles, Dieu pré-echant Et cresti-enté essau- çant.

Texte.

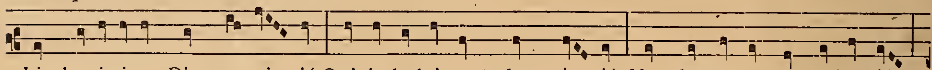


Surrexe-runt autem qui-dam de sinagoga que appel-labatur Liber-tinorum et Cy- renenti-om

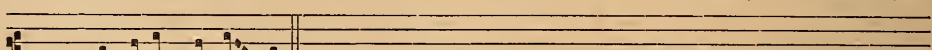


et A-lexandrinorum et e- orum qui a Ci-li- ci- a et Asia disputan-tes cum Stephano.

Paraphrase.

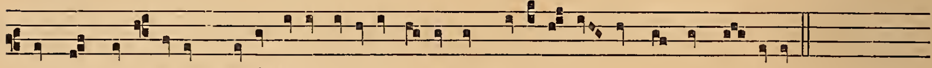


Li pha-ri-si-en Dieu re-noi- ié Qui de la loi sont plus pri- sié, Vers le martyr sont adre-cié,



A lui desputent tot i- rié.

Texte.

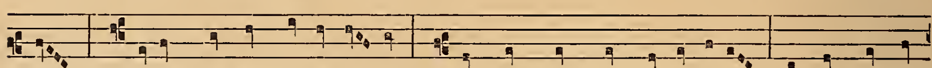


Et non po- te-rant re-siste-re sapi- enti- e et spi- ri-tu- i qui loque- batur.

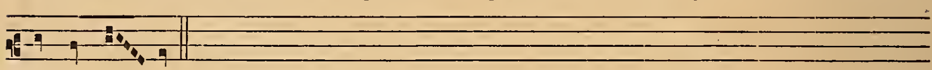
Paraphrase.



Sains Estevenes point ne dou-toit Car li Fieus Dieu le confor-toit Et sains Espirs en lui par-

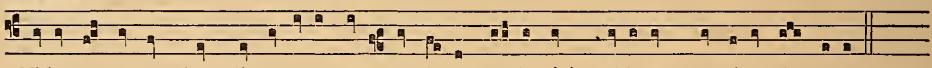


loit, Quiconqu'il dist li ensi-gnoit; Al grant sens k'en lui espi-roit Nus dels contres-



ter nel po- oit.

Texte.

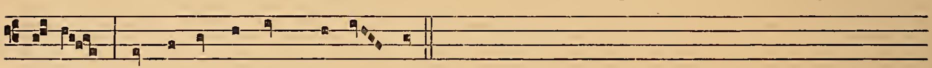


Videntes autem hoc, dis-secabantur cordi-bus su- is e(n)tstridebant dentibus in e-um.

Paraphrase.

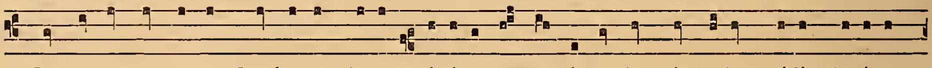


Quant che voi-ent les pu-tes gens De duel en ont les cuers san-glens Tant les sourportoit mal-



ta-lens Qu'ensanle croissoient lor dens.

Texte.

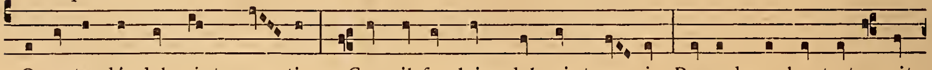


Cum autem esset Stephanus plenus spi-ritu sancto, intendens in cælum vidit glo-ri- am



De- i et a- it.

Paraphrase.



Or entendés del saint mar- tir, Cum il fu plains del saint es-pir, Regarde en haut et voit



par-tir Les cieuls sour lui et a-ouvrir Et la gloire Dieu ave-nir, Dont a parlé, ne pot



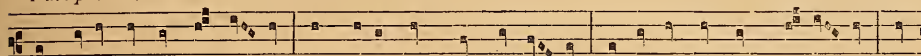
tai- sir.

Texte.



Ecce vide-o ce-los a- per-tos et fi-li- um homi- nis stantem a dextris De- i.

Paraphrase.

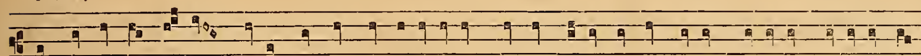


La gloire voi nostre si-gnour Et Jhesu Crist mon salve- our A la destre mon Cre- a- tour ; Or



ai grant joi-e sans do- lour, Car je voi ce que jou a- our, Qui ert loi-iers de ma la- bour.

Texte.

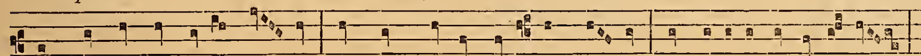


Exclamantes autem voce magna, continu-e-runt aures su-as et impetum fe-cerunt unanimi-



ter in e-um.

Paraphrase.



Quant del Fil Dieu o-ent par- ler, Dont commencent a four-se- ner Leur orelles a esto-per.

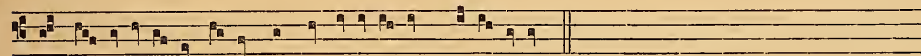


Car mais nel pue-ent escol- ter, Encals li font pour lui tu- er, Il les a-tent com genti ber,



Bien puet so-frir et endu-rer Qu'il voit Dieu qui le veut sau- ver.

Texte.

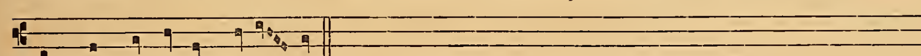


Et e- i-ci-entes e- um extra ci-vi-ta-tem, lapi-dabant.

Paraphrase.



Dehors les murs de la ci- té Ont le mar-tir trait et je- té; La l'ont li fe-lon lapi-dé



C'onques n'en eurent pi-é- té.

Texte.

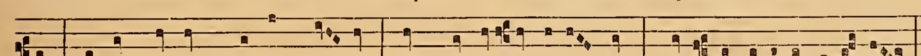


Et testes deposuerunt vesti-menta su- a secus pedes ado-lescentis qui voca-ba-tur Saulus.

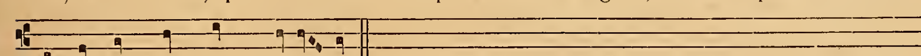
Paraphrase.



Pour miex fe-rir de-livre-ment, Ont despouillié lor vesti- ment As pies d'un vallet in-no-

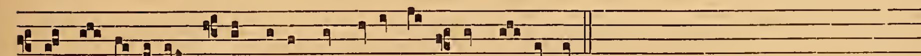


cent; Ce fu Saulus, qui tant tor-ment Fist puis a crestiène gent; Dieus le rape-la docement



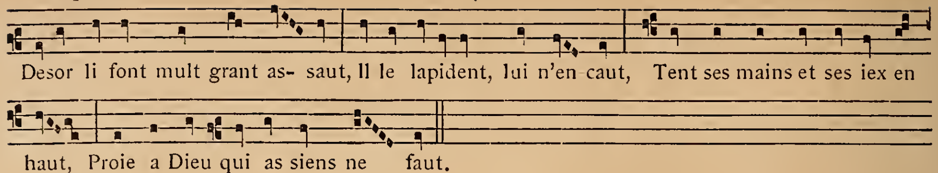
Puis fu sains Paus tout vrai-e- ment.

Texte.

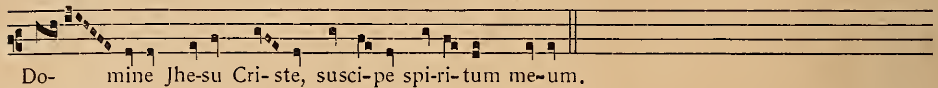


Et la- pi-dabant Stephanum invocantem et di- centem.

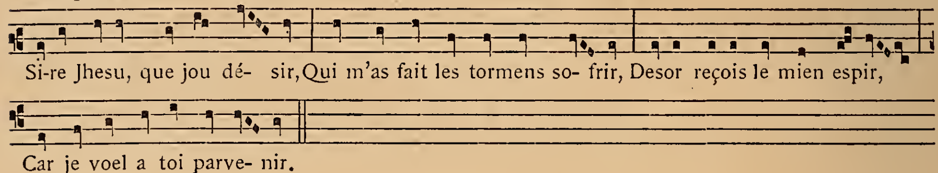
Paraphrase.



Texte.



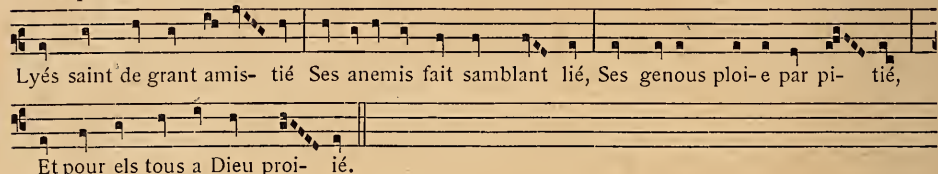
Paraphrase.



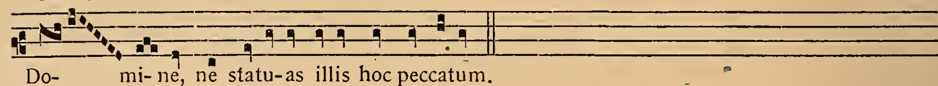
Texte.



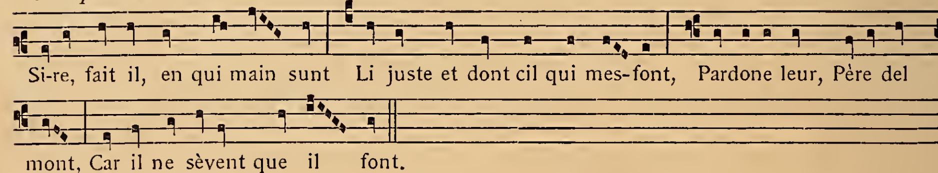
Paraphrase.



Texte.



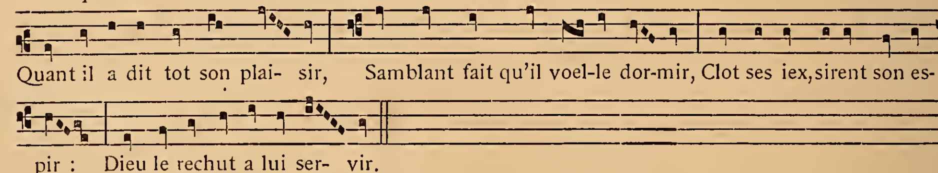
Paraphrase.



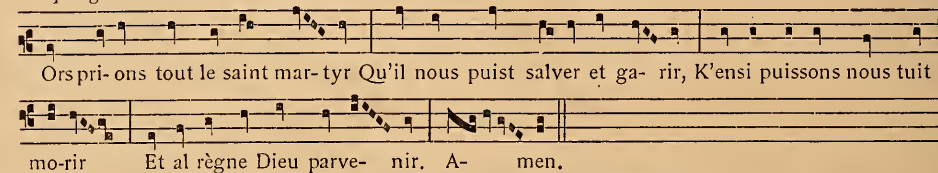
Texte.



Paraphrase.



Épilogue.



Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

GRECS ET LATINS

(Deuxième article)

Les Récitatifs liturgiques

Après avoir, dans une précédente étude, analysé et comparé avec les nôtres, au triple point de vue du rythme, de la modalité et de la facture générale, un antique chant liturgique grec, nous avons pensé explorer une voie plus féconde en étudiant quelques récitatifs liturgiques.

Ce n'est pas que l'étude des mélodies développées ne soit intéressante ; mais si, comme nous l'avons déjà dit, il y a fréquemment *analogie*, il y a rarement *identité* plus ou moins complète entre ces pièces et les nôtres : le cas des deux doxologies pascales, grecque et romaine, est peut-être le seul remarquable en ce genre[1].

Ceci est facilement explicable : les textes littéraires destinés à être chantés sont, d'une part, rarement communs aux deux Églises, et d'autre part, la différence de langue et surtout la place de l'accent nécessitent certaines particularités de facture mélodique.

Mais si, de ce côté, nous ne pouvons faire porter notre comparaison que sur des textes éloignés, il n'en est pas de même pour les récitatifs que l'on rencontre à chaque instant dans la liturgie : salut du prêtre aux fidèles, oraisons, réponses du chœur, lectures, sont des éléments constitutifs de tous les rites, et qui remontent à l'origine même de nos saints offices. Ils doivent, en conséquence, présenter entre eux de grandes affinités littéraires aussi bien que musicales.

Nous ne pouvons mieux faire, dans une semblable étude, que de suivre la voie tracée par notre maître et guide vénéré, le R. P. Dom Pothier, qui, à maintes reprises, a traité les différentes faces du sujet en ce qui concerne les Églises latines[2].

*
* *

Il est donc absolument vraisemblable que les récitatifs, aussi bien que les liturgies auxquelles ils appartiennent, sortent d'une souche commune.

Et de fait, si nous analysons les récitatifs de l'Église grecque, nous remarquons aussitôt qu'ils offrent la plus grande ressemblance avec ceux des Églises latines. Quand ils ne sont pas les mêmes, ils paraissent dériver d'une source unique ou agrémentent une antique formule de développements analogues.

Tels sont, en premier lieu, les tons des oraisons, de l'épître, de certaines leçons.

Les distinctions les plus usitées parmi nous dans la récitation des oraisons se retrouvent à peu près les mêmes dans le chant grec, parfois avec un léger

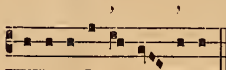
1. Nous exceptons, bien entendu, les autres *Gloria* dont nous avons traité, puisqu'ils n'ont avec le chant grec d'autres rapports que leur modalité, ou leur imitation du *Gloria* pascal, auquel ils sont postérieurs. Joignez-leur celui de la première messe des doubles.

2. *Mélodies grégoriennes; Revue du Chant grégorien; Tribune de Saint-Gervais.*

ornement. Leurs clausules, comme celles de la plupart des récitatifs, sont *à deux accents.*

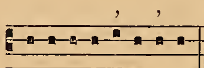


... τῷ ἁ-γί-ῳ Πνεύματι· νῦν ... αἰῶνας τῶν αἰώνων. ℟. Amen. :[1]

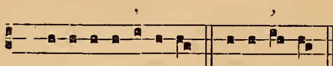


Dans les longues phrases, le *recto tono* est absolument inconnu, ou plutôt il est à chaque instant modifié par les lois de la lecture et de la déclamation : la conclusion seule y ramène une teneur musicale. C'est bien ainsi du reste que saint Augustin, et plus tard saint Isidore, dépeignent les récitatifs usités dans leurs églises. (D. Pothier, *loc. cit.*)

La conclusion des épîtres est à peu de chose près celle des oraisons.



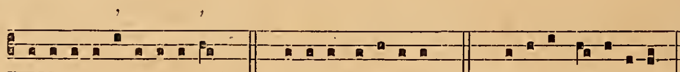
Légèrement modifiée (cadence à un accent), elle a produit à son tour le ton suivi pour certaines lectures :



Comme le précédent, ce ton est également usité dans le rite romain : nous l'employons pour les versets (quelquefois même les leçons) des offices des morts et de la semaine sainte.

Nous y voyons apparaître un nouvel élément de cadence, qui représente bien du reste la chute naturelle de la voix à la fin des phrases : le demi-ton sur le degré inférieur, degré qui à son tour, avec un sentiment déjà mélodique, sera le pivot autour duquel se dérouleront les récitatifs solennels, comme les *Synaptai* et l'Évangile[2].

La *Synapti*, dite par le diacre, est une suite de versets, une litanie qui prélude à l'oraison en en exposant le sujet, et à laquelle le peuple répond généralement *Kyrie eleison.* Voici le chant de ces versets avec le *Kyrie* qui les accompagne à vêpres, aux prières[3].



. Ky-ri-e e-lé-i-son. *ij*. Ky-ri-e e-lé-i-son.

Il est à peine utile de faire remarquer la similitude de la contexture de

1. On saisit ici sur le vif la formation de notre troisième ton, dans lequel, vers le neuvième siècle, la corde récitative actuelle a été substituée au *si.*

2. Cette cadence a été transportée telle quelle dans les modes en *mi* et *si*, et cela aussi bien dans les chants latins que dans les grecs; certains même parmi ces chants ne paraissent guère autre chose que des récitatifs à variation, comme l'introït *In voluntate tua*, du vingt-et-unième dimanche après la Pentecôte, et ceux que nous avons cités dans la *Revue du Chant grégorien*, octobre 1896. On voit par là quelle lumière l'étude des récitatifs peut jeter sur la formation de certains chants et même le caractère de certains modes.

3. Rite qui a beaucoup d'analogie avec celui que nous suivons dans les offices fériaux et monastiques.

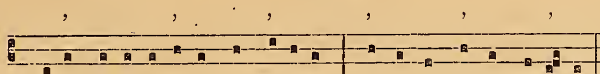
ce dernier *Kyrie* avec ceux que nous chantons, soit à la même place, soit aux messes simples, et qui dérivent du thème primitif :



Ky-ri-e e-lé-ison *ou* Ky-ri-e e-lé-i-son.

Cependant, s'il n'y a pas ici identité[1], il y a développement analogue contenu intrinsèquement dans les formules anciennes du mode employé.

Le même mode solennel est employé pour le verset (προκείμενον) qui, à vêpres, suit l'hymne. Ce verset est terminé par une finale neumée, rappelant celle dont nous nous servons à la même place.



℣. Ἰδου δὴ εὐλογεῖτε τον Κύριον· πάντες οἱ δοῦλοι Κυρίου.



℟. Ἰδου δὴ...

Au reste, cette formule, comme la précédente, rappelle notre psalmodie des invitatoires du troisième ton et leur antienne fériale elle-même. (Voyez *Psalmus « Venite exsultemus » per varios tonos,* etc., ou *Revue du Chant grégorien,* quatrième année, nº 10, 15 mai 1896.) Elle est également voisine de celle qui termine tant de versets mozarabes et ambrosiens. (Cf. *Variæ Preces,* ℟ *Surgam,* p. 113, *In loco viridi,* p. 233, et *Paléographie musicale.*)

Le neume final est le premier embryon de nos jubilus du graduel, de l'alléluia et des autres répons; dans le chant grec on s'en sert aussi pour certains répons et lectures comme le chant solennel de l'Évangile, que voici :



Ce qui est ici extrêmement curieux, dans ce développement des formules, c'est la ressemblance très caractéristique de cette psalmodie (car c'en est une véritable) avec celle du troisième ton dont nous parlions plus haut. Elle est en même temps d'une forme qui est à peu près celle des tons donnés par Dom Pothier (*Mélodies grégoriennes*) pour l'Épître et l'Évangile. Comparez-leur ce récitatif, en tenant compte des clausules indiquées par les signes de ponctuation.

Ce qui n'est pas moins intéressant, c'est que ces tons latins étaient et sont encore usités surtout en Sicile et dans le sud de l'Italie, contrées qui ont longtemps suivi le rite grec, que quelques églises emploient toujours.

Dès lors, si ces divers récitatifs ne dérivent pas d'un ton unique (ce qui est

1. Nous verrons cependant plus tard cette formule usitée en maints points des récitatifs et des chants grecs à mélodie développée.

possible), il n'y a rien d'étonnant à ce que, usités à la fois dans deux liturgies voisines (dont l'une a fait place à l'autre), leurs inflexions particulières se soient échangées.

Quoi qu'il en soit, il ne nous en paraît pas moins acquis que, soit même origine, soit formation tardive, les tons de récitation usités dans l'Église latine et dans l'Église grecque procèdent d'un même principe, ont subi les mêmes lois de développement, et sont en fait analogues et parfois identiques comme forme, rythme et modalité.

* * *

Il serait curieux de rechercher les raisons de l'exclusion de la corde *la* dans les récitatifs simples du rit grec, alors que dans les divers récitatifs latins elle était très usitée. Nous avouons ne pas les avoir saisies.

Cependant, nous ferons remarquer que si nous trouvons depuis quelques siècles un très grand nombre de chants grecs composés d'après le tétracorde oriental (deuxième ton oblique) — qui, à part l'introduction de la sensible, n'est autre que le tétracorde de récitation (Dom Pothier), — nous n'en avons remarqué *aucune trace* dans les chants plus anciens (dans les manuscrits), où les pièces en *mi* présentent plus fréquemment la dominante *sol* et *si* que *la*.

A. Gastoué.



LES ANCIENNES « PASSIONS » EN MUSIQUE

(Suite)

Orlando de Lassus écrivit pour la chapelle de la cour de Bavière, à partir de l'année 1575, quatre compositions de la Passion selon les quatre Évangiles. Conçues d'après un plan plus strictement liturgique encore que celles de Sermisy et de son rival français, — puisque dans les deux Passions selon saint Marc et selon saint Luc, les paroles de la foule sont seules traitées musicalement, et celles des divers personnages laissées au chant ecclésiastique, — ces œuvres ne répondent point à ce que l'on pourrait attendre du génie de leur auteur [1]. Les causes de cette infériorité apparente sont trop exactement indiquées par M. Kade pour que l'on puisse faire autre chose qu'accepter son jugement : le traitement contrepointique des thèmes grégoriens n'est pas, dit-il, le côté fort de Lassus, qui reste sous ce rapport bien au-dessous de ses contemporains de l'école romaine; nulle part il ne peut cacher qu'il est sorti de l'école du madrigal et de la composition libre : aussi est-ce dans ses grands motets librement inventés qu'il atteint sa plus haute élévation dans le domaine religieux.

Parmi les compositeurs de Passions dialoguées, figurent auprès de Lassus l'Allemand Jacques Reiner, l'Italien Asola, l'Anglais William Byrd, et deux

1. Une seule des quatre Passions de Lassus a été jusqu'à présent réimprimée en partition, dans le recueil de Commer, *Musica sacra,* tome VI.

maîtres espagnols, qui ressortent puissamment au milieu de cette riche galerie : ce sont Guerrero et Vittoria, chacun avec les deux Passions selon saint Matthieu et selon saint Jean[1]; l'un composant pour la cathédrale de Séville, sur des formules mélodiques différentes de celles qu'emploie la liturgie romaine, formules qu'il traite dans un style imposant par sa largeur et sa gravité d'expression; l'autre écrivant pour la chapelle pontificale et les églises de Rome, avec cette perfection artistique dont la pure beauté et le charme pénétrant agissent encore irrésistiblement sur le sentiment religieux et le sens musical de notre génération. Depuis trois cents ans, la Passion selon saint Jean, de Vittoria, s'est maintenue au répertoire de la chapelle Sixtine, et nous n'avons pas à en signaler la beauté aux auditeurs des semaines saintes de Saint-Gervais. Avec cette œuvre il sembla que l'idéal liturgique et musical fût atteint, et la carrière fermée. Aussi voyons-nous presque dès ce moment la composition de la Passion s'orienter différemment, et prendre de plus en plus, à la suite des compositeurs allemands, le chemin de l'oratorio.

*
* *

Les premières Passions en langue vulgaire furent celles que Johann Walther composa en 1530, sur la traduction allemande des Évangiles par Luther; bientôt très répandues en Allemagne, elles eurent des imitateurs, entre lesquels Antoine Scandellus, Italien d'origine, occupa, jusqu'à l'apparition d'Henri Schütz, la place la plus brillante. Walther, Scandellus, Meiland, Besler, Schütz et quelques autres musiciens adoptèrent pour leurs Passions allemandes une disposition analogue à celle que nous avons appelée dramatique, et que représentaient, dans la composition latine et catholique, Claudin de Sermisy, Lassus, Guerrero, Vittoria, et leur groupe. En même temps, Joachim a Burck, Machold, Demantius, etc., choisissaient pour type le plan légué par Hobrecht. Ainsi, les deux genres opposés se trouvèrent enrichis dans le répertoire allemand d'œuvres presque aussi nombreuses que celles écloses à la même époque dans le répertoire latin[2].

Il est à remarquer que les huguenots français s'abstinrent complètement de toute intervention dans ce domaine, et que leur foi religieuse s'exprima exclusivement dans les chansons spirituelles et les traductions des psaumes, sans oser toucher au texte de la Passion. Chose curieuse, la même réserve fut observée plus tard par les musiciens français dans le genre extra-liturgique de l'oratorio. Charpentier, à la fin du dix-septième siècle, traita, à l'imitation de Carissimi, certains épisodes tirés des Évangiles, le *Reniement de saint Pierre*, le *Dialogue de la Madeleine et de Jésus;* — mais nous ne voyons pas que ni lui, ni aucun de ses rares successeurs français, aient tenté d'écrire après Sermisy et dans une forme quelconque une Passion complète.

L'un des anciens manuscrits allemands de la Passion selon saint Matthieu de Walther renferme des intercalations d'une très grande importance historique : ce sont des morceaux lyriques, composés postérieurement à l'œuvre

1. Celles de Guerrero ont été tout récemment réimprimées par M. Felipe Pedrell dans le tome II de sa belle publication, *Hispaniæ scholæ musica sacra*. Celles de Vittoria furent imprimées en 1581 dans le recueil célèbre de ce maître, *Officium hebdomadæ sanctæ*.
2. Le travail de M. Kade s'arrête à l'année 1631, date des Passions de Henri Schütz.

elle-même, sur des paroles pieuses, mais étrangères au texte saint ; ces fragments, qui venaient de temps en temps interrompre le récit évangélique, étaient destinés à être chantés par la communauté des fidèles : ils font présager les chorals que Sébastien Bach fit entrer dans ses deux immortelles Passions.

Ce mélange de poésies spirituelles avec les versets sacrés annonçait la transformation de l'ancienne forme musicale de la Passion. Tout allait s'y modifier simultanément : à partir du milieu du dix-septième siècle, les compositeurs ne s'astreindraient plus à suivre la lettre des Livres saints, mais demanderaient à des écrivains de profession des poèmes semi-religieux et semi-dramatiques, traduction plus ou moins amplifiée des Évangiles, permettant l'emploi des combinaisons nouvelles de l'art, airs à voix seule, duos, chœurs, doubles chœurs avec accompagnement instrumental.

Dans les mains de Kaiser, de Graun, dans celles surtout de Sébastien Bach, l'ancienne Passion, démesurément agrandie, transformée, renonçant à vivre dans l'Église pour pouvoir s'affranchir des entraves liturgiques, devait exprimer, dans un langage nouveau, toute la noblesse du plus ardent sentiment religieux. En Italie, le règne absolu de la virtuosité allait entraîner les plus grands artistes vers une confusion totale de l'oratorio et de l'opéra : les Passions de Jommelli ou de tel autre maître inspiré par la poésie de Métastase contiennent à peine, sous la richesse de leur facture vocale, un pâle reflet de cette éloquence sainte que Hobrecht et Vittoria avaient autrefois fait jaillir du propre texte de l'Évangile et des antiques formules de la mélodie liturgique.

MICHEL BRENET.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

POITOU

Nous rappelons à nos lecteurs que les fêtes annuelles de la Société régionale Poitevine auront lieu à Poitiers le 1er et le 2 avril. Nous en avons déjà donné le programme. Voici quelques détails complémentaires.

M. F. de La Tombelle donnera le vendredi 2 à Notre-Dame un récital d'orgue dont voici le programme :

1° *Prélude* et *fugue* en *sol* mineur de J.-S. Bach ; — 2° *a*) *Verset* de P. de Breville ; *b*) *Prière* d'Alkan-Franck ; — 3° *a*) *Intermède* de Guy Ropartz ; *b*) *Musette* de T.-F. Dandrieu ; — 4° *Andante* et *Pastorale* de F. de La Tombelle ; — 5° *Final* de la première sonate (toccata), F. de La Tombelle.

M. de La Tombelle jouera en outre, à la grand-messe chantée par la maîtrise et le séminaire le jeudi 1er avril, à Notre-Dame, un *prélude* en *ré* mineur de Th. Dubois, l'*adagio* de la deuxième sonate de Mendelssohn et le *prélude* et *fugue* en *la* mineur de J.-Séb. Bach.

A la conférence-audition, le jeudi 1er avril, à la salle Durocher, deux solistes, Mme Lovano et M. Irénée Bergé, viendront de Paris pour appuyer par des exemples choisis la conférence que doit faire M. Ch. Bordes sur *la Mélodie continue* dans la musique religieuse et le drame musical. Dans cette conférence, M. Bordes prouvera que les deux arts qui semblent si divers ont pourtant un point d'attache : la juste expression

des paroles dans la mélodie continue, et aussi une même cause de décadence : l'introduction de l'air d'opéra tant à l'église qu'au théâtre. Les exemples seront empruntés à des œuvres de Vittoria, Monteverde, Schütz, Carissimi, Rameau, César Franck, Richard Wagner et Vincent d'Indy, dont on exécutera, accompagné par l'auteur, le second tableau du *Chant de la Cloche*.

Le sujet de la conférence du R. P. Mocquereau, précédemment annoncée, sera *le Vandalisme dans l'art grégorien* ; grâce à des projections habilement choisies, on sera à même *de visu* de se rendre compte des outrages infligés à notre pauvre plain-chant. Rappelons aussi que trois maîtres, MM. Francis Planté, Vincent d'Indy et F. de La Tombelle, exécuteront, en un intermède, le *Concerto* en *ré* mineur à trois pianos de J.-Séb. Bach.

Audition d'un attrait des plus rares qui marquera une date dans la vie artistique de Poitiers. Le lendemain 2 avril, la matinée sera consacrée à une causerie plus intime sur la Société régionale de propagande et son organisation.

J. DE MURIS.



NOS CONCOURS

Il n'a été procédé à l'examen d'aucun concours.

Il est mis au concours pour le mois de mars une **Communion** pour orgue avec ou sans pédales.

Les manuscrits devront être remis avant le 15 mai prochain.

L. P.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Autun. — Nous lisons dans la *Semaine religieuse* d'Autun du 6 mars deux articles relatifs à la musique religieuse. Les Semaines sont généralement avares d'appréciations artistiques. Pourtant quel excellent moyen d'évangélisation pour la bonne musique d'église ! L'art religieux est le patrimoine de l'Eglise ; les feuilles diocésaines semblent malheureusement bien souvent l'oublier. Donc, la *Semaine* d'Autun consacre deux articles à la musique, articles il est vrai de tendances bien différentes. Le premier relate l'inauguration d'un orgue à Saint-Vincent de Mâcon, où l'art religieux a tenu vraiment peu de place. M. Kling, organiste de Saint-Epvre de Nancy, un de nos sociétaires, était appelé à faire valoir l'instrument : il le fit avec son talent si réel et si apprécié; nous regrettons qu'il n'ait pas intercalé une ou deux pièces classiques entre la fantaisie-orage de Lefébure-Wély et sa sortie en *sol*. C'est un tort de croire que le public de province soit si fermé aux œuvres austères. A l'inauguration de l'orgue de Beaune, M. Guilmant joua du Bach à côté d'œuvres modernes, tout le succès alla à Bach. C'est un tort de maintenir le public dans un état de quasi-médiocrité en fait de critique. C'est en jouant les belles œuvres qu'on les fait aimer, et nous savons combien M. Kling les apprécie. Pourquoi ne pas en faire partager l'admiration au public ? — L'autre article est une lettre du chanoine Pillard, notre sociétaire, adressée à la *Revue du Chant grégorien* de Grenoble, dont on connaît l'excellent esprit et l'utilité ; elle nous informe des progrès accomplis dans le diocèse au sujet du chant grégorien : nous nous en réjouissons. Nous avons déjà plusieurs fois rappelé les succès de Rimont, qu'inaugura si brillamment M. l'abbé Perruchot, dont on connaît l'action bienfaisante dans ce séminaire, et depuis à Notre-Dame des Blancs-Manteaux de Paris. La *Semaine* nous assure que « quelques articles seront bientôt publiés sur ce sujet à la demande de l'autorité diocésaine ». Il s'agit de la bonne exécution du plain-chant ; nous savons combien S. Em. Mgr Perraud, dont la belle intelligence est ouverte à tout ce qui est noble et grand, peut faire avancer la question, si Elle daigne s'y attacher un instant. Nous comptons donc voir bientôt surgir une émulation féconde entre les

divers centres de ce beau diocèse. Ce que MM. les abbés Perruchot et Daval ont semé doit germer un jour.

Dijon. — Nous avons quelquefois parlé de la maîtrise de Saint-Bénigne, que dirigent avec tant de zèle MM. les abbés Moissenet. Par un oubli impardonnable de notre part, nous avons passé sous silence plusieurs exécutions de cette jeune maîtrise, qui semble vouloir suivre les traces ou plutôt marcher de front avec celle de Saint-Pierre de Poitiers. Trois exécutions de la messe *O quam gloriosum* de Vittoria ont, paraît-il, produit une impression profonde à Dijon. Un journal local, qui déplorait que les Chanteurs de Saint-Gervais ne fussent jamais venus à Dijon, se console en disant : « Nous avons nos chanteurs de Saint-Gervais » ; nous en sommes pleins de joie, car la *Schola Cantorum*, comme les Chanteurs de Saint-Gervais eux-mêmes, ne sauraient trop se réjouir de voir surgir autour d'eux des imitateurs et des émules. Pour un peu, nous aiderions nos rivaux et leur créerions des armes, mais nos rivaux préfèrent clamer que « notre musique » est inchantable et flatter leur inaction. Bravo donc pour les Chanteurs de Saint-Boniface de Bruxelles, les maîtrises de Langres, de Poitiers, de Marseille, de Dijon, de Perpignan, de Saint-Léon de Nancy, de Rodez, de Niort, etc., et tant de séminaires, sans oublier les Sociétés de Sainte-Cécile de Toul et autres lieux. Ce sont autant d'alliés sur lesquels nous comptons le jour de la grande victoire.

Dieppe. — Enhardi par le succès de la messe *Brevis* de Palestrina, M. l'abbé Picard et ses chanteurs ont exécuté à Saint-Remi, pour la clôture de l'Adoration, un salut absolument irréprochable. Au programme : *Adoramus* de Corsi, *Tantum* de Chassang, etc.

ÉTRANGER

Bruxelles. — Le vendredi 19 février, les Chanteurs de Saint-Boniface ont exécuté, pour la deuxième fois, la messe *du Pape Marcel* en leur église. Nouveau et légitime succès.

New-York. — La *Musical Art Society*, dont la formation rappelle de très près celle des Chanteurs de Saint-Gervais, a fait entendre la messe *du Pape Marcel.* L'impression produite par les supérieures beautés de cette œuvre géniale a été telle, qu'un concert composé presque exclusivement en musique des vieux maîtres est en préparation pour le mois de mars. On y exécutera le *Miserere* d'Allegri, le *Crucifixus* de Lotti, le *Timor et tremor* de Roland de Lassus, l'*Ave verum* de Josquin des Prés, etc.

Cette victoire du contrepoint dans le Nouveau-Monde n'étonnera que les esprits superficiels, car la musique palestrinienne n'est le privilège d'aucun pays, d'aucune époque. Comme le chant grégorien dont elle est issue, elle est la polyphonie permanente. Mais si nous ne nous étonnons pas de sa diffusion, nous pouvons nous en réjouir, car une bonne part de ce succès revient peut-être à la justesse de nos doctrines et à la persévérance de notre propagande.

M. William Carl, le distingué organiste, avait quelques jours auparavant donné un récital où l'on a entendu le *Grand Chœur* de M. Guilmant, une *Fugue* de M. Eugène Gigout, la *Cantilène pastorale* de M. Henri Deshayes, tous morceaux de style suffisamment recommandés par les noms de leurs auteurs.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Nous donnons en encartage pour le présent numéro : Une sélection de *faux-bourdons* à quatre voix égales, choisis pour diverses circonstances ; Un *Dixit* et un *Magnificat* pour les vêpres des grandes fêtes ; Un *Laudate* pour clore un salut ; Un *Miserere* pour un temps de pénitence, et un *De Profundis* pour les défunts. Nous avons souvent parlé des faux-bourdons et modulations des maîtres anciens, il est inutile d'y revenir.

C. B.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 4 | Avril 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LES CHORALS POUR ORGUE DE J.-S. BACH

Un avis de Lemmens, recommandant aux organistes catholiques, dans la préface à son *École d'orgue,* la plus grande circonspection dans le choix des pièces basées sur le chant protestant, « malgré, dit-il, l'immense talent de quelques compositeurs réformés », et une opinion de Félix Clément, plus exclusive encore [1], ont ajouté l'appoint d'un jugement précis à cette tradition, dès longtemps fondée quant aux chorals des luthériens, d'y voir l'expression même de la Réforme, qui, rebelle au dogme de l'Eucharistie, dépouilla leurs temples d'ornements et bannit les cérémonies de leurs assemblées.

La réserve, de tout point justifiée à l'usage des paroles, passibles d'erreur, que revêtent ces mélodies, peut être, à priori, taxée d'exagération à l'égard de la musique, car si les sons ne constituent pas une langue d'un symbolisme

1. « Les chorals froids et monotones de l'Allemagne protestante. » (Préface à l'*Histoire des musiciens célèbres,* par F. Clément.)

précis, ils fournissent encore bien moins un instrument à l'argumentation théologique. Et même au strict point de vue de la convenance, ce serait déjà une excuse suffisante que de constater, en général, l'indéniable caractère religieux des thèmes que Bach met en œuvre dans ses chorals pour l'orgue. Mais une étude, si peu qu'approfondie, permet d'y reconnaître de nombreux emprunts, soit directs aux hymnes de l'Église, ou à des cantiques populaires du moyen-âge, soit plus détournés, les auteurs qui les composèrent au temps de la Réforme s'étant inspirés des formules grégoriennes au point, parfois, de centoniser.

Dans les chorals qui échappent à cette influence du plain-chant, étant de composition plus moderne, Bach supplée par l'autorité de son interprétation à l'indifférence liturgique de textes musicaux, dont un grand nombre ont passé d'ailleurs, au dix-septième siècle [1], dans les livres de chant des catholiques allemands, et y ont été maintenus jusqu'à nos jours.

*
* *

« En 1523, dit Bossuet (*Histoire des Variations*, liv. III), lorsque Luther réforma la messe et en dressa la formule, il ne changea presque rien de ce qui frappait les yeux du peuple. » Dans la préoccupation de gagner à la nouvelle confession des fidèles souvent peu instruits, impuissants à connaître des erreurs de ses propositions, mais faits d'habitude aux manifestations de la religion catholique, il importait que le réformateur dissimulât, sous une apparente ressemblance dans l'exercice du culte, la réelle transformation de la doctrine. Aussi le chant allemand n'est-il pas immédiatement, et pour tous les exercices, substitué au chant latin. D'après Wolfgang Musculus, cité par Kolde [2], à Eisenach et à Wittenberg, en 1536, l'introït de la fête du jour, le *Kyrie*, le *Gloria*, l'*Agnus Dei* de l'office latin, étaient chantés en présence d'un ministre célébrant, assisté d'un acolyte à l'autel orné de cierges, le dos tourné à l'assemblée et vêtu « more papistico ». Le *Credo* allemand et la traduction du *Da pacem*, joints aux cantiques *Christ ist erstanden* et *Gott sey gelobt*, empruntés à la tradition des catholiques allemands, marquent seuls, dans les offices qu'il nous décrit, une tendance à augmenter la part des chants en langue vulgaire. Ce n'est du reste pas tout d'un coup que fut répudiée la langue de l'Église romaine, et même quand les luthériens l'eurent entièrement écartée, les mélodies subsistèrent qui appartenaient aux textes traduits. Les

1. Le *Livre de Chant* du Bénédictin Gregorius Corner, publié en 1625, est le premier où les chorals protestants tiennent une large place. L'auteur voulait satisfaire ainsi au désir qu'avaient des protestants récemment convertis à la foi catholique de continuer à chanter leurs mélodies. Bien que cette concession aille à l'encontre d'un article du Synode d'Augsbourg (1567), qui proscrit les chants des hérétiques tout en leur reconnaissant « un charme de piété et de modulation », on en trouve des exemples dans le livre de Leisentrit, publié la même année. Les extraits deviennent de plus en plus nombreux dans le cours du dix-septième siècle. Ainsi, le *Livre de chant* de Prague (1655) indique comme devant être chantés pendant la messe les chorals : *Allein Gott in der Hohe sei Ehre*, *Wir glauben all' an einen Gott*, *o Lamm Gottes*, etc., qui sont la traduction allemande du *Gloria*, *Credo*, *Agnus Dei*. Le manque de chantres était pour beaucoup dans cette accommodation des chants allemands aux besoins du culte catholique. Dans la préface au *Livre de chant* de Münster (1677), on remarque que, malgré qu'on chante le *Gloria* et le *Credo* en allemand, à la manière des chorals, le célébrant doit y donner l'intonation en latin.

2. *Analecta lutherana*, édition 1883, pages 217 et 226.

tout premiers livres de chant à l'usage des protestants[1] les présentent telles qu'on les chantait partout au seizième siècle, et c'est à peine si dans le cours du siècle suivant les contours s'en déforment, ou si elles reçoivent quelque altération notable.

Aussi est-il facile de reconnaître, dans les chorals d'orgue de J.-S. Bach, sous leur texte allemand, et bien que soumises aux exigences du contrepoint, les hymnes *A solis ortus cardine, Veni Creator Spiritus*[2]. L'ancienne hymne ambrosienne *Veni redemptor gentium* y est traitée cinq fois[3], et le *Te Deum*[4] accompagné *per omnes versus*. Le *Tonus peregrinus*, sur lequel se chante l'*In exitu* aux vêpres du dimanche, sert de thème à la fugue *sopra Magnificat*[5], et au choral *Meine Seele erhebt den Herrn*, transcrite pour l'orgue par Bach, d'un air en duo de la cantate du même nom.

Mais le plus curieux emprunt que fait Bach aux termes de la liturgie catholique est peut-être la suite des préludes au *Kyrie fons bonitatis*. Les trois premiers de ces préludes (éd. Peters, VII, nº 39 *a*, 39 *b*, 39 *c*) reproduisent les mélodies de ce *Kyrie* farci[6] à quelques notes près, dans le premier au soprano, dans le second au ténor, et dans le troisième à la pédale, *cum organo pleno*. C'est une œuvre[7] de cette époque où Bach aimait à reprendre les procédés de composition qui, dans sa jeunesse, avaient servi à former sa propre technique — quand il ne songeait encore qu'à imiter de son mieux ses devanciers — pour les porter à la perfection. Dans ces pièces, le style de Pachelbel est évoqué : ainsi que dans les chorals de l'organiste de Nuremberg, chaque partie du thème, présentée en valeurs de longue durée, est annoncée par des entrées en imitation du motif traité. Mais tandis que, chez Pachelbel, le mouvement se rompt chaque fois que le canevas ainsi préparé pour l'exposition successive des fragments est rempli, les rythmes se reprenant à de pénibles cahots, avec quelle continuité se fait l'enchaînement logique, à vrai dire nécessaire, des groupes séparés, sans que le sens total de la phrase puisse être l'objet d'un doute, tant la fermeté du raisonnement musical de Bach assure toujours d'un complément les prémisses posées ! Le *Kyrie gott Heiliger geist, a 5 voci*, où trois notes consécutives, renversées, puis variées de mesure, provoquent un développement polyphonique d'autant plus serré que les degrés sur lesquels il se déroule sont voisins, est un admirable monument de l'habileté de Bach à maintenir l'auditeur attentif à l'épanouissement successif de brèves formules ressassées jusqu'à épuiser les combinaisons de la scolastique, mais où l'intérêt est gradué, au cours de ce développement, par l'union à l'inflexible ligne des trois tons, de contrepoints assouplis à cette rigidité et dont le tumulte grandit parmi la trame uniforme jusqu'à ce moment où, pour conclure, Bach s'en prendra à

1. *Gesangbuch* de Joh. Walther (1524), et *Breslauer Gesangbuch* (1525).
2. *Christum wir sollem loben schon* (éd. Peters, liv. V. p. 8 et 9). *Komm Gott Schœpfer, heiliger Geist* (VII, 2).
3. V, p. 44, 45. — VII, p. 38, 40, 42.
4. VI, 65.
5. VII, p. 29 et 23.
6. Cf. *Variae Preces*, p. 161.
7. La troisième partie de la *Clavierübung*, où ces chorals furent publiés, parut en 1739, ou, au plus tard vers Pâques de 1740.

la sèche épigraphe même dont il discourut, l'amollissant aux intervalles chromatiques d'une péroraison dont l'expressive instance s'appuie à la calme finale du mode ecclésiastique.

(A suivre.) A. Pirro.



L'IDÉE RELIGIEUSE DANS LA POÉSIE LYRIQUE

ET LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN-AGE

Deuxième article

L'épître farcie de saint Étienne, qui de toutes fut la plus répandue au moyen-âge, a été, par un rare malheur, connue du plus célèbre et du plus superficiel des musicologues, Fétis.

Déjà au siècle dernier, en 1741, le savant abbé Lebeuf, dans son *Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique*, avait publié, d'après un manuscrit du treizième siècle, de l'an 1250 peut-être et de la même famille que le codex de la Bibliothèque Nationale dont nous avons donné le texte, cette même épître de saint Étienne. Le manuscrit, qui appartenait sans doute au trésor de la cathédrale d'Amiens, a aujourd'hui disparu, et cette perte est d'autant plus à regretter, que l'abbé Lebeuf, quand il transcrivit le texte des épîtres farcies, l'accommoda au goût de son temps, transformant en une lourde et inexpressive notation carrée l'élégante écriture musicale usitée au siècle de saint Louis, que les Bénédictins font revivre dans leurs publications liturgico-musicales sous le nom de notation traditionnelle. En outre, l'abbé Lebeuf n'a publié que les trois premiers versets de l'épître, jusqu'à *Surrexerunt autem quidam de Synagoga*, et, si défectueuse que soit sa transcription, il est également regrettable pour la philologie et l'histoire de la musique, puisque le manuscrit est aujourd'hui perdu, que les proportions assez restreintes de son *Traité* ne lui aient pas permis de nous donner un texte complet.

L'abbé Lebeuf, qui très probablement ignorait la musique mesurée du treizième siècle, n'a vu dans les épîtres farcies qu'un texte de plain-chant, et de fait, il doit avoir raison ; mais si, par aventure, il s'était trouvé dans le manuscrit qu'il avait sous les yeux quelques ligatures propres à la notation proportionnelle des mensuralistes, son système de transcription, en les faisant disparaître, aurait eu pour effet de rendre désormais impossible la solution du problème : le texte musical des paraphrases en langue vulgaire appartient-il au plain-chant ou à la musique mesurée ?

Le docteur Rigollot, dans sa publication : *Essai sur la vie et les ouvrages du P. Dayre, par de Cayrol*, a suivi les mêmes errements. Il avait aussi entre les mains un manuscrit du treizième siècle qui est également perdu, ou qui, du moins, s'en est allé dans quelque collection particulière, quand en 1854 les hasards d'une vente ont dispersé la bibliothèque de feu le docteur Rigollot.

Le savant amiénois a fait comme l'abbé Lebeuf, comme aussi Levesque de La Ravallière éditant les chansons du Roy de Navarre : il a vu dans le manus-

crit un texte musical écrit en notation liturgique du treizième siècle ; sans hésiter, il l'a transcrit dans la notation du plain-chant telle qu'au milieu de notre siècle on pouvait la voir dans les rééditions de Valfray ou les livres du Père Lambillotte, c'est-à-dire toutes notes carrées ou losangées, indiquant mal les groupements neumatiques, lourde à l'œil et peu claire à l'esprit.

Le troisième larron qui vint mettre à mal l'épître farcie de saint Étienne fut Fétis, dans son *Histoire générale de la Musique*[1]. Celui-là est doublement fautif, et le chapitre des épîtres farcies, qui n'ajoute rien à la gloire de son auteur, étayera puissamment au contraire l'opinion défavorable qui tend à s'élever autour du musicologue belge.

On sait en effet que la méthode de travail de Fétis n'a pas peu contribué à discréditer les études musicologiques dans l'esprit des érudits contemporains. Aujourd'hui que l'examen et la critique des sources sont la base première de tout travail de philologie ou d'histoire, qu'on n'emploie même les documents originaux qu'après s'être minutieusement enquis de leur origine, de leur date, de leur authenticité, Fétis, qui a touché à toutes les civilisations sans en approfondir sérieusement aucune, qui a toujours tenté de faire plier les faits à des opinions préconçues, qui a même poussé l'absence de tout scrupule jusqu'à décrire des manuscrits imaginaires quand il ne s'en trouvait pas pour soutenir ses hypothèses[2], Fétis a dédaigné les manuscrits originaux, et quand, au cours de son *Histoire de la Musique,* il est arrivé aux épîtres farcies, c'est à l'abbé Lebeuf qu'il a emprunté toute sa science. Ce serait un simple pillage, un procédé assez ordinaire pour ne pas nous surprendre autrement chez Fétis, et qui ne vaudrait pas d'être relevé, si dans le cas présent, notre auteur n'était deux fois en faute. En effet, voici le texte traduit que nous avons dans l'*Histoire de la Musique :*

En- tendes tout a- chest sar- mon Et clair et lai tout en- vi- ron Con-
ter vous veil la Pas- si- on De saint Es- tenle le ba- ron Com-
ment et par quel mes- proi- son Le la-pi- dè-rent li fe- lon Pour Jesu-
Crist et pour son nom Ja l'or-res bien en la le- çon.

Or, de deux choses l'une : ou bien les manuscrits nous donnent un texte de plain-chant, ou nous sommes en présence d'un texte appartenant à la musique mesurée.

Dans le premier cas, si nous avons affaire à du plain-chant, c'est-à-dire à des mélodies libres de toute entrave, de toute mesure, Fétis, qui les transcrit en 2/4, les travestit, les dénature singulièrement.

1. Tome V, chap. IV.
2. Tel le Graduel de Monza. Cf. COMBARIEU, *Essai sur l'archéologie musicale au treizième siècle,* Paris. 1897, in-8.

Dans le second cas, si ces textes sont écrits en notation proportionnelle, ce n'est pas dans la mesure à 2/4, mais dans la mesure à 3/4 ou à la rigueur en 6/8 qu'il fallait les traduire.

Or le chant liturgique et la musique mesurée proportionnelle ont été au treizième siècle les seules formes de l'art musical, et quelle que soit celle dont puissent se réclamer les épîtres farcies, Fétis a fait erreur; ce n'est malheureusement pas un cas isolé.

A nous maintenant d'aller de l'avant et de dire notre pensée.

Il y a deux points de vue à distinguer : l'établissement du texte et l'interprétation qu'il faut en donner.

A) La notation des manuscrits au treizième siècle est, avons-nous dit, celle que les Pères Bénédictins ont reprise dans leurs livres de chant, et, en dépit de vaines et ignorantes protestations, ils ont bien fait, car c'est la notation *traditionnelle*; quand à notre tour nous publions un texte musical écrit originairement dans cette notation, nous aurions mauvaise grâce à ne pas l'employer. Le texte de l'épître de saint Étienne, paru dans le précédent article, est l'exacte reproduction du manuscrit, dont nous avons respecté toutes les singularités, en particulier les fréquents changements de clef; on sait que dans les manuscrits, pour éviter l'emploi de lignes supplémentaires, qui eussent pris trop de place dans la feuille de parchemin, on descendait volontiers la clef quand le chant s'élevait, quitte à la relever quand la mélodie descendait : l'impression typographique et le bas prix du papier ne permettent plus aujourd'hui les mêmes scrupules; au contraire les perpétuels changements de clef sont pour le lecteur une cause de fatigue et une source de difficultés; il n'y a pas lieu de les conserver, il convient d'adopter autant que possible une clef unique. D'autre part, au point de vue de la constitution tonale, notre texte est excellent et ne demande pas de modification; mais la répartition des notes, longues, brèves, ligatures, sur les syllabes toniques ou atones, a besoin d'être sur bien des points régularisée; bref, si nous voulions donner un texte critique de l'épître qui nous occupe, voici, appliqués à un fragment, les principes qu'il conviendrait d'étendre à l'œuvre entière.

Entendés tot a cest ser-mon Et clerc et lai tot envi- ron Conter vo-lons la passi- on De
saint Estevene le ba- ron, Comment et par quel mes-proi- son Le lapi-dèrent li fe- lon Pour
Jhesu-Crist et pour son non : Ja l'orrés dire en la le- çon.

Texte.

Lecti- o actu-um aposto-lo- rum.

Paraphrase.

Ceste le-çon c'on ci vous list, Sains Lus l'ape-le, qui la fist..., etc., etc.

B) Le moyen-âge, avons-nous dit, a connu deux formes parallèles dans l'art musical, le plain-chant et la musique mesurée ; au treizième siède, toutes deux étaient arrivées à leur complet épanouissement; néanmoins leur communauté d'origine était encore à ce point sensible, qu'aujourd'hui les manuscrits ne présentent pas à un examen superficiel de différences appréciables, et, pour savoir si un texte musical appartient au plain-chant ou à l'art des mensuralistes, il faut s'attacher à certaines formules rythmiques, à la contexture des ligatures, etc., etc., plus qu'aux caractères généraux, telle la tonalité de l'œuvre, telle la structure de la phrase.

Les épîtres farcies, semble-t-il, appartiennent, comme la grande majorité des œuvres musicales du moyen-âge, au chant liturgique, au plain-chant.

Deux raisons nous fortifient dans cette façon de voir :

1° Les épîtres farcies — nous y reviendrons plus loin — sont avant tout des œuvres populaires, écrites pour les humbles et chantées par eux. Un ingénieux et subtil érudit, l'abbé Misset, a même été plus loin dans cette opinion : il croit que les épîtres farcies ont été composées pour des abbayes de femmes, pour les moniales qui n'entendaient pas le latin. Quoi qu'il en soit, il est certain que les épîtres farcies, telles que nous les connaissons, ne sont pas l'œuvre de gens lettrés ou délicats; au contraire, le souffle populaire leur donna incontestablement une allure naïve, simpliste et plébéienne. Or, l'art des mensuralistes n'avait pas, au treizième siècle, pénétré les classes inférieures de la société ; c'était encore le régal des beaux esprits, clercs ou seigneurs, et le peuple y était demeuré étranger. Il est donc peu vraisemblable qu'on ait écrit pour le peuple des œuvres qu'il n'aurait pas comprises, et nous pouvons dire que les épîtres farcies en langue vulgaire ont reçu, comme des pièces toutes voisines d'inspiration, les farcitures en langue latine, les tropes du *Kyrie*, du *Sanctus*, de l'*Agnus*, etc., des mélodies dénuées de mesure et n'ayant d'autres règles que le rythme oratoire du plain-chant.

2° Il y a encore une raison plus précise à invoquer, c'est 1° l'absence dans le texte musical de ces épîtres de tout signe particulier à l'art mesuré : pas de ligature avec propriété opposée ou sans perfection, pas de pliques de brèves, rien ; 2° c'est par contre la présence de groupes neumatiques et de formules propres au chant liturgique, et puisqu'aucun élément étranger ne vient leur disputer la place, il faut croire que Fétis s'est trompé en donnant une transcription mesurée pour une pièce écrite en plain-chant, et qu'il n'y a d'autre interprétation de l'épître de saint Étienne que les règles générales d'exécution du chant grégorien particulièrement appliquées à des œuvres comme les proses, les hymnes et les tropes, c'est-à-dire à un chant qui a perdu sa pureté primitive, et où l'élément populaire est venu, en les renouvelant, altérer la pureté première des cantilènes grégoriennes.

(A suivre.) PIERRE AUBRY.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

Société régionale Poitevine

(POITOU, CHARENTES, VENDÉE)

Compte rendu des fêtes de Poitiers des 1er et 2 avril 1897

Nous ne saurions mieux renseigner nos sociétaires et lecteurs sur ce qui s'est passé à Poitiers que d'emprunter à la presse locale les divers comptes rendus des fêtes. Trois journaux nous sont parvenus : *Le Courrier de la Vienne*, *Le Républicain de la Vienne* et *Le Réveil du Poitou*. Voici en substance leurs appréciations.

Le Courrier de la Vienne. — Deux articles très étendus ont été consacrés aux manifestations de la *Schola* dans ce journal, toujours si sympathique aux tentatives artistiques. Le premier, signé DUMOTET, rend compte en termes excellents des fêtes, en s'étendant tout particulièrement sur la conférence-concert du jeudi soir. Le second, signé G. J., que nous reproduisons presque entièrement, est dû, nous le présumons, au si sympathique et si dévoué Secrétaire régional pour la Vienne : M. Guy Jouanneaux, le bras droit de M. le chanoine Peret, secrétaire de l'Évêché, notre Secrétaire général de la Régionale. Voici cet article :

Il n'est pas inutile de revenir sur les fêtes musicales données, la semaine dernière, par la Société régionale Poitevine de la *Schola Cantorum.*

Le programme, riche de promesses, les a fidèlement tenues.

Pas une omission à la lettre, pas une défaillance à l'exécution. Tout s'est déroulé à souhait : depuis la conférence donnée au Grand-Séminaire, le mercredi soir, par le R. P. Dom Mocquereau, de l'abbaye de Solesmes, jusqu'au récital d'orgue, par M. de La Tombelle, l'après-midi de vendredi, à Notre-Dame : ce furent là comme l'invitatoire et les complies de cet irréprochable office musical.

En effet, il y avait un ensemble inséparable, où beaucoup ont seulement voulu voir un concert, avec l'incomparable F. Planté ; plusieurs ont négligé la messe *O quam gloriosum* comme déjà entendue; regrettable méprise : l'une et l'autre audition se complétaient.

Telle fut, du moins, la pensée fondamentale de M. le chanoine Peret et des membres du Comité de Poitiers, au moment d'organiser, en leur ville, la tenue des assises de la Société régionale Poitevine de la *Schola Cantorum.*

Dès la fin de février, le succès devenait indubitable, grâce à la participation assurée, et on ne saurait trop le répéter, généreusement désintéressée, des trois grands artistes, F. Planté, Vincent d'Indy et F. de La Tombelle, qui joignent à la science et à la virtuosité un amour sérieux et raisonné de la musique grégorienne.

Nous étions sûrs de revoir aussi, avec eux, Charles Bordes, le fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais, le père de la *Schola Cantorum.*

On me reprocherait de ne pas remercier ici, après ceux-là venus de loin, l'amateur poitevin, au goût éclectique et sûr, qui ne se lasse jamais, ses nombreuses réussites artistiques une fois passées, d'en rêver de nouvelles, pour soulager l'infortune ou plaire à ses amis.

Comme à Niort l'année dernière, la journée du 1er s'ouvrit par une grand-messe; l'acte de foi est à la base de la *Schola*, ne l'oublions pas. A dix heures, un auditoire nombreux et recueilli garnissait les nefs de Notre-Dame.

Mgr l'Évêque de Poitiers, par sa présence au chœur, donnait un témoignage nouveau de bienveillante sollicitude à la *Schola*, qui, en mai 1896, dans son diocèse, et devant lui, avait tenu sa première réunion régionale.

Le Rme Père Abbé de Ligugé officiait pontificalement, et Dom Mocquereau, d'un signe de la main, précipitait ou ralentissait l'accentuation latine de la messe *De Beata*, permise par les règles liturgiques.

L'introït s'achève. La maîtrise de Saint-Pierre, placée dans une tribune supplémentaire, en avant du grand orgue, attaque le *Kyrie* : Seigneur ayez pitié! Vittoria le dit vite, sincèrement, sans éclats : pas de solo, pas d'orateur trié dans la foule, mais tous les miséreux qui ont peur, faim ou soif, crient pitié, ensemble, devant le trône de l'Inaccessible, sur les pentes où s'enseignent les béatitudes, aux portes du cénacle où l'Esprit est descendu.

Pour l'analyse de la messe, le lecteur peut se reporter à l'explication donnée par M. Pirro, à la

page 4 d'un programme imprimé à Ligugé, lequel nous a guidés pendant ces deux jours avec une précision tout à l'éloge de ses rédacteurs; citons textuellement :

« Trois thèmes principaux, empruntés au motet de la Toussaint, *O quam gloriosum*, servent d'éléments à la composition de cette messe.

« Chacun de ces motifs, traité en des imitations tôt résolues, suffit à la brièveté que les courtes invocations du *Kyrie* exigent du compositeur.

« Une fois qu'il les a présentés successivement, dès le début, affirmés par un développement succinct qui en complète la forme, en équilibre le nombre, en ayant ainsi dévoilé la claire structure, Vittoria noue dans le *Gloria* ces arguments de l'exposition aux artifices d'une trame plus secrète. Il décompose les rythmes, facilement reconnus désormais, varie le dessin même des sujets, qu'il ne livre plus tout entiers, mais laisse pressentir pour que, d'un mouvement continu, s'accroisse l'intérêt de l'accession consécutive des voix au thème immuable que proclame le soprano, vers le *Tu solus Dominus*, et que répètent toutes les parties sur les degrés diatoniques d'une gamme qui, dans le motet déjà cité, disait le cortège des bienheureux, guidés par l'Agneau.

« Le *Sanctus* nous donne un exemple de la manière familière à Vittoria, caractérisée par l'union au thème, dès les premières notes, d'un contresujet dont la marche accompagne toutes les phrases de la transformation du sujet, rompant la monotonie de l'écriture, tout en sauvegardant la permanence de l'idée, nécessaire à l'unité. »

A mesure qu'elle marchait, l'exécution recevait toute l'approbation des RR. PP. Mocquereau et Lhoumeau, de F. Plánté et de Ch. Bordes. Constater sévèrement le progrès accompli d'une exécution à l'autre, c'est la vraie satisfaction, et c'est aussi, croyez-le bien, le sentiment intime des petits choristes, des basses et des ténors, leurs aînés de beaucoup, qui, sans souci de la fatigue amassée au cours d'une journée laborieuse, consacrent la soirée aux répétitions. La plupart savent déjà la musique, mais « la manière », ils la reçoivent par ce courant harmonieux qui circule immédiatement entre eux et leur maître de chapelle. Celui-ci les tient sous son regard : il leur communique, pour être reproduites, les nuances infinies dont son âme de musicien est teintée : cela ne va pas sans une véritable dépense de force cérébrale; mais une exécution comme celle de jeudi dernier est un précieux réconfort, pour le maître et les chanteurs.

M. l'abbé Gaborit possède nombreux cet élément de premier ordre exigé par la musique palestrinienne : la voix d'enfant.

Mais, voici venir l'offertoire : combien chacun l'apprécie, le royal instrument traité avec la déférence qu'il réclame, par un maître comme M. de La Tombelle! Les doigts sont habiles; mais admirons surtout ce tempérament d'organiste, impressionnable, au point de ressentir profondément l'intime caractère de la fête célébrée, et de traduire dans un style noble les idées éveillées par la tonalité grégorienne.

Bien à sa place, cet adagio de la deuxième sonate de Mendelssohn! Comme ce hautbois récitait plaintif, au moment de l'offrande! et les quelques mesures d'improvisation qui ont complété l'*Agnus* des messes solennelles, étaient-elles assez dans la note voulue!

. . . .

La Schola du Grand-Séminaire était chargée de la partie grégorienne de la messe : *introït, graduel, Credo, Agnus*. Ce n'est plus l'informe plain-chant, qui suscitait un incurable ennui. Or, comment aurait-on saisi la grâce légère du neume parmi cette émission martelée de a-a-a et de o-o-o scandés par le gosier rugueux des Boirude poitevins? Certes, les Vandales avaient dû passer! Dom Mocquereau l'a démontré, le soir à huit heures, salle Durocher, dans une conférence qui, nous l'espérons, sera publiée comme sa devancière *L'art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères*.

Altération des textes, inversions, traditions négligées, ignorance, routine : tant de maux avaient fondu en tempête sur le jardin dessiné par saint Grégoire, où fleurissaient l'arsis et la thésis, le neume et le jubilus!

Mais notre époque de renaissance religieuse a vu sortir du cloître bénédictin les Pothier, les Mocquereau, les Parisot. Ils sont allés voir, sous tant de ruines, si tout était mort étouffé. Ce qui tient à l'Église participe à son immortalité; le chant grégorien ne pouvait périr, puisqu'il est la langue musicale du drame liturgique. En lui nous retrouvons le style absolu de la mélodie continue « dans la musique religieuse et le drame musical », objet de la conférence-audition de M. Ch. Bordes.

Dom Mocquereau avait eu recours à d'intéressantes projections, pour expliquer les ravages faits dans les textes musicaux. M. Ch. Bordes donna des exemples chantés à l'appui de sa thèse, grâce au concours vocal de Mme Lovano et de M. Irénée Bergé. Ingénieuse façon d'instruire et de charmer tout à la fois. Voici la mélodie continue, telle que l'a décrite le jeune maître.

« La mélodie continue, c'est la succession presque ininterrompue d'accents musicaux, fidèles interprètes du sentiment, groupés en forme de mots musicaux en véritables phrases musicales,

en saisissants discours ayant des périodes, des repos, ne connaissant pour maître que la lettre du texte qui l'anime, ou la pensée du musicien qu'elle est appelée à rendre sans le secours du mot; en résumé ne vivant que par l'accent. »

Un des exemples les plus concluants a été donné par M. Ch. Bordes; il a transcrit pour voix seule le répons *Tanquam ad latronem* de Vittoria, en recueillant la mélodie continue, qui court de l'une à l'autre comme dans chacune des quatre parties.

Nous avons entendu avec un nouveau plaisir le délicieux cantique d'Heinrich Schütz : *Je veux louer le Seigneur,* chanté en janvier dernier par Mme Lovano. Evidemment, ça ne marche pas quatre par quatre, comme dans l'*O Salutaris* de Lefébure : voilà pourtant un morceau de chapelle pour fêtes de deuxième classe, qu'on chantera encore, et joliment peut-être!!!

Qui nous donnera, à la scène, et en entier, *Dardanus*, cette partition devenue rare, si simplement belle? Avec *Jephté* de Carissimi, *Orpheo* de Monteverde, voilà comme retrouvées les premières épreuves de l'oratorio et du drame lyrique, tirées par les maîtres anciens, sur le cœur humain; inusable substance, destinée, cent ans plus tard, à être mordue plus profondément encore, par l'incisive manière d'un d'Indy ou d'un Wagner.

L'étroite union du texte et de la musique! La liturgie en met, à notre portée, de saisissants exemples! Voici la Semaine sainte : que les vrais amateurs du chant grégorien se retrouvent à Saint-Pierre, heure de Ténèbres, le livre en main, pour suivre les répons... Ils sont pris de terreur et de pitié, aux cris du Fils de l'Homme, empruntant la langue lyrique des prophètes, pour exhaler sa douleur.

Sept chantres donnent le verset : puis, toute la Schola reprend la deuxième partie du répons, soutenue par les fonds de l'orgue, où frémit un jeu de gambe.

La mélodie monte, s'abaisse, répercutée tristement par l'écho des grandes voûtes; en même temps les rits s'accomplissent, les lumières s'éteignent, l'impression ressentie est tragique... On constate, une fois de plus, que l'Eglise est le centre pur de l'art; on est consolé, un instant, de toute laideur. La certitude aussi grandit dans notre âme que l'éternelle Beauté est accueillante à ses fervents.

La cité nouvelle, aux murailles serties de joyaux, décrite par Jean, le chantre inspiré du Verbe, imaginons-la donc peuplée de tous les artistes, qui, pour glorifier Dieu par le moyen des arts, ont mené toute une vie d'humble et rude labeur. La *Schola* s'y retrouvera un jour au complet, mais en attendant, elle convie ses bienfaiteurs, ses amis, et surtout les indifférents, pour les convaincre, à sa prochaine réunion solennelle, qui se tiendra l'année prochaine, tout près de nous, à Angoulême.

G. J.

Ici s'arrête le compte rendu du *Courrier*; peut-être nous en a-t-il échappé un sur la fin des fêtes : le récital d'orgue de M. de La Tombelle.

Le Républicain de la Vienne. — Ce journal, qu'on ne pourra accuser de favoriser les choses de l'Église, consacre à nos fêtes un long article humoristique, parfois soulevant aussi quelques objections, mais, somme toute, favorable à notre œuvre, ce dont nous le remercions grandement.

Ah! les braves gens! Comment ne pas les aimer quand tous leurs efforts ne tendent qu'à délivrer nos oreilles des gloussements, coassements, croassements, bêlements, sifflements, gargouillements et autres borborygmes compromettants, s'échappant du lutrin aussi tumultueux que les vents de la caverne d'Eole?

Vous devinez bien que je parle ici d'âmes sensibles, ne rêvant point pour l'Église d'une réforme farouche, mais d'une rénovation purement esthétique que chacun, depuis les auditions musicales de l'abbaye de Ligugé, de la maîtrise de notre cathédrale et des Chanteurs de Saint-Gervais, appelle maintenant de son véritable nom : la restauration grégorienne et palestrinienne.

Ces fervents apôtres des suaves antiennes, des délicieux motets et répons, éclos dans la Rome du sixième siècle avec tout le parfum de la simplicité et de la grâce hellénique, ces adeptes de la musique scolastique, jeudi dernier, s'étaient réunis à Poitiers, sous la présidence de Mgr Pelgé : représentant les uns la paléographie musicale avec le R. P. Dom Mocquereau, moine bénédictin de Solesmes; les autres, la virtuosité la plus incomparable avec M. Francis Planté; ceux-ci, la conviction artistique la plus ardente jointe au talent le plus incontesté avec MM. Bordes, Vincent d'Indy, de La Tombelle; ceux-là, le dévouement le plus heureux à la cause grégorienne avec l'abbé Gaborit, habile maître de chapelle, et le R. P. Lhoumeau, organiste éprouvé de Saint-Pierre de Poitiers.

Or, en ces fêtes musicales des 1er et 2 avril 1897, données dans notre ville par le Comité poitevin de la Société régionale de la *Schola Cantorum*, tous — chacun à sa manière — ont fait sortir des cendres du passé les précieux joyaux mélodiques que, depuis des siècles, y laissaient

enfouis la sottise ou l'ignorance humaine, bien plus, la malice du diable, s'il faut en croire Dom Mocquereau lui-même. Mais, sur ce dernier point, je demande à me séparer du Révérend Père. Je crains qu'en cette conjoncture il ne confonde le chant à la diable avec le chant du diable. Satan, on le voit bien, n'a jamais approché de son chevet. Sans cela, il saurait bien que le diable n'est le maître séducteur que parce qu'il s'en va, de par le monde, chantant divinement.

. . . .

Donc, élever des chanteurs à l'école de l'ancien répertoire grégorien, composer et entretenir des chœurs d'hommes et d'enfants rompus à l'exécution de la musique palestrinienne, telle sera la belle œuvre de la *Schola Cantorum*, fondée pour la gloire de l'Eglise, et, ce qui n'est pas non plus à dédaigner, pour le charme de nos oreilles, depuis trop longtemps soumises à des épreuves qui, en dépit de tout le zèle déployé, ne semblent point encore sur le point de finir.

Certes, quand je lisais, il y a quelque quinze ans, les lignes mordantes que, dans les *Romanciers naturalistes*, Zola consacre aux chantres de village dégoisant, en quelque coin perdu de la Normandie, du latin, et lequel? sur le cercueil de Gustave Flaubert, je trouvais la satire tant soit peu irrespectueuse, et ne me doutais guère alors qu'elle ne serait que de la saint Jean auprès de la diatribe virulente que lancerait un beau soir contre le plain-chant actuel — *coram episcopo et populo* — un docte Bénédictin, livré corps et âme à la réussite et à la propagande de la réforme du chant liturgique et à l'intronisation de la musique palestrinienne.

Ici, le spirituel critique nous accuse d'ostracisme; laissons-lui la parole, car nous ne voulons pas être accusés d'avoir supprimé à dessein, de son étude, les paragraphes qui pourraient être contraires à nos théories. Les voici donc, in extenso :

Est-ce à dire pour cela qu'afin de remettre en honneur dans notre pays une musique qui n'a cessé au reste de prospérer au delà des Alpes, il faille impitoyablement proscrire de nos temples les compositions religieuses d'un Haydn, d'un Mozart et d'un Cherubini? Pour moi, je n'en conviendrai jamais. Un tel ostracisme, à mon sens, serait un crime, et, n'en déplaise à M. Charles Bordes lui-même, pour le savoir duquel j'ai l'admiration la plus profonde, en devenant dramatique, la musique sacrée, avec de tels maîtres, n'a point cessé pour cela de demeurer religieuse.

Honneur sans doute aux savants accords qui nous transportent comme en extase devant des paysages doux et lointains, des tableaux d'une parfaite ordonnance, des pompes triomphales, des marches stratégiques, des panoramas et des perspectives sans fin, mais place aussi à ces flots d'harmonie, moins généraux, moins universels, mais plus humains assurément, qui soulèvent tout notre être, font battre nos cœurs, jaillir la prière des lèvres et tomber les larmes des yeux!

Est modus in rebus. Ce n'est là ni un latin de pédant, ni un latin de cuisine. C'est le latin du Sage; et quiconque par aveuglement ou par orgueil se refuse à l'entendre devient un détestable hérésiarque à l'égard de la sublime Raison.

Je me mentirais à moi-même si je n'avouais qu'après l'éblouissant, l'inénarrable intermède musical du *Concerto* de Bach, j'ai pris un grand intérêt à suivre — non sans fatigue, il est vrai — la marche à travers les cinq derniers siècles de ce que M. Ch. Bordes veut bien appeler la mélodie continue, la récitation musicale ininterrompue, si j'ai bien compris. Grâce au talent parfait de Mme Lovano, heureusement secondée par le ténor M. Bergé, j'ai goûté la berçante mélopée de la très sainte Vierge, les adieux touchants de Jephté, le ravissant *Alleluia* de Schütz et son duo de sincère amour, la poignante douleur d'Iphise, la tristesse amère du *Tanquam ad latronem*, le désespoir d'Orphéo, le vague idéal des Béatitudes. J'ai été moins sensible au chant de la cloche et à la scène finale du *Parsifal*, — décidément qu'on ne nous serve plus de ces membres pantelants, détachés du tronc, *disjecti membra poetæ!* — mais cela ne diminue en rien l'art génial des compositeurs; en cette occasion je n'ai qu'à m'en prendre à moi-même, à mon défaut d'initiation... Toutefois, sincèrement, n'y a-t-il de musique au monde que celle qui est coulée dans le moule dont M. Ch. Bordes a tenté, l'autre soir, de nous déterminer la forme?

Pardonnez-moi de vous le demander, Monsieur Francis Planté; mais vous-même, le croyez-vous?

Ciel! quel exclusivisme! Eh quoi! pour arriver à ses fins, de Rameau à Wagner ne rencontrer dans la seconde moitié du dix-huitième et dans toute la longueur du dix-neuvième siècle, et cela en tous pays, ou du moins ne mentionner honorablement que César Franck et M. Vincent d'Indy! Vraiment, quelque grand respect que je porte à ce dernier, c'est là un genre de divertissement qui n'avait pas encore été essayé, on peut le supposer, même en province.

Certes, nous respectons les idées d'autrui et nous admettons parfaitement que nous puissions et devions même en tirer profit. Mais de grâce, ne soyons pas plus catholiques que le Pape! M. Ch. Bordes n'a nullement voulu prétendre que de Rameau à Wagner il ne s'était trouvé que César Franck et Vincent d'Indy à mentionner pour avoir écrit dans

le style de la *mélodie continue*, seule forme musicale vraiment apte à rendre expressivement et logiquement le drame, liturgique ou humain. Puisque l'auteur de l'article en appelle à M. F. Planté, ce dernier lui prouverait aisément que les plus belles pièces de Schumann, comme certaines de ses mélodies, sont conçues dans cette syntaxe musicale, et nombreux sont heureusement les maîtres qui, s'affranchissant des contraintes de la carrure, se sont livrés avec liberté à la déclamation continue avec ou sans le secours du texte. Ne serait-ce pas là le secret de la *durée* de leurs productions. Je laisse à de plus savants que moi à en décider. Les œuvres reposant sur l'*accent* et sur la juste expression du sentiment sont immortelles, les plus archaïques mêmes restent toujours compréhensibles à notre cœur. Celles aux refrains, aux patrons connus, aux cadences ressassées, passent et disparaissent vite, ou se revêtent d'une teinte surannée qui les fait classer dans les *curiosités musicales*. Tels ne seront jamais les magnifiques récitatifs des Monteverde, Carissimi, Rameau, Gluck, etc. C'est tout ce que M. Ch. Bordes a voulu prouver.

Les plus beaux monuments liturgiques et religieux conçus dans le style libre sont encore vivants et nous parlent comme au premier jour ; la plus belle langue dramatique reconnue est celle des Rameau, des Gluck et maintenant celle de Richard Wagner ; personne n'ose en protester à l'heure actuelle. Qu'y a-t-il d'osé à prétendre que cette forme, cette *syntaxe musicale seule*, nous donnera un art religieux moderne comme elle nous a donné un art dramatique ? Plus apte que toute autre à se plier aux innovations harmoniques et mélodiques de notre époque, par ses profondes attaches dans le passé elle nous assure des garanties artistiques qui ne sont pas à négliger, et nous rattache à une filiation autrement ancienne et respectable que celle de la *cabalette* italienne qui, il y a cent cinquante ans à peine, est venue corrompre l'un et l'autre art en les mêlant à ce point qu'il nous est difficile de les discerner avec assurance. *A l'église* : la mélodie continue simultanée chorale, polyphonique universelle, la prière, l'extase de tous. *Au théâtre* : la mélodie continue personnelle, monodique, individuelle, l'accent, la passion d'un seul.

*
* *

Le Réveil du Poitou. — Voici maintenant un des articles publiés dans le *Réveil*, le seul qui nous soit parvenu :

Nous avons eu l'occasion déjà de dire à nos lecteurs ce qu'est la Société régionale Poitevine de la *Schola Cantorum* et le but qu'elle poursuit ; nous avons aussi rendu compte des exécutions de la maîtrise de Saint-Pierre, qui, sous une habile direction, et prenant pour règle de ne faire entendre à l'église que de la musique digne du lieu saint, interprète tantôt les œuvres des vieux maîtres, tantôt aussi des œuvres modernes d'un caractère et d'un sentiment vraiment religieux.

L'assistance nombreuse qui s'était rendue, le 1er avril, à Notre-Dame, n'a point été déçue dans son attente, et les trois pièces de la messe *O quam gloriosum* de Vittoria, le *Domine non sum dignus* du même auteur, l'*Angeli Archangeli* de Gabrieli, ont obtenu les suffrages de tous ceux qui croient que l'art est l'expression sensible du beau.

On a répété à satiété que la musique palestrinienne n'était plus qu'une curiosité archaïque ; que son interprétation était trop difficile eu égard aux ressources dont on dispose généralement ; que par sa composition même — un thème général presque toujours accompagné d'un contre-sujet qui suit une marche parallèle — par l'enchevêtrement des voix, elle déroutait l'oreille, perdue dans le détail des combinaisons ; enfin, si l'on concède à ce genre de musique la richesse harmonique, on lui adresse le reproche de n'avoir pas de mélodie. On dit plus : on prétend que loin d'aider à prier, d'être elle-même une prière, elle n'apporte que trouble à l'esprit.

Eh bien ! nous en appelons à tous ceux qui, sans parti pris, étaient venus jeudi à Notre-Dame : n'ont-ils pas éprouvé de douces émotions aux touchants accents du *Kyrie eleison*, du *Qui tollis peccata mundi?* n'ont-ils point évoqué la majesté du Très-Haut énoncée comme en tremblant dans la première phrase du *Sanctus* si délicieusement murmurée par les voix d'enfants, un peu plus accentuée par les voix d'hommes ? Et comme, dans le *Pleni sunt*, est affirmée la puissance divine ! Mais la crainte a disparu, et l'*Hosanna*, le chant de triomphe, éclate, vibrant, entonné par les altos et les basses, renforcés après quelques mesures par les ténors et sopranos.

Dans son mysticisme tranquille, le *Domine non sum dignus* exprime à merveille les tressaillements de l'âme fidèle à l'approche de son Dieu. Combien humble cette parole : *Domine non sum dignus*, dite tour à tour par les voix séparées, mais combien ferme aussi la foi de celui qui implore sa guérison : « *Sed tantum dic verbo* : Dites un seul mot, Seigneur, et mon âme sera guérie. » L'humilité, l'ardeur de la foi sont rendues ici avec une intensité d'expression extraordinaire. C'est le sublime.

A regret nous restreignons cette analyse pour dire un mot de l'exécution, excellente parfois, très bonne toujours. Quelques passages auraient gagné à être mis plus en demi-teinte, notamment dans la première partie du *Gloria* et dans la deuxième du *Domine*.

Peut-être aussi certaines reprises, après un ralentissement de la mesure, étaient-elles un peu trop vivement ramenées *a tempo*, alors qu'il y eût fallu un *accelerando*. Ce sont là des riens, que nous n'aurons plus à signaler certainement lorsque nous entendrons de nouveau la maîtrise le jour de Pâques.

***

Le plain-chant grégorien exécuté selon la méthode solesmienne a conquis droit de cité chez nous; qui ne s'en féliciterait? Les élèves de notre Grand-Séminaire ont chanté avec un ensemble parfait la messe dite *de Beata*, et alternant avec les enfants de la maîtrise, le *Credo* et l'*Agnus Dei*. Ils ont démontré qu'avec du goût et quelque peu de travail, on rendait au plain-chant rétabli dans ses antiques formules son véritable caractère de mélodie sacrée. L'alternance des voix fraîches des enfants produisait un délicieux effet. Notons pour ces dernières cependant une tendance à marquer un peu trop l'accent tonique. Nous étions si bien accoutumés à tout entendre réciter *recto tono*, — au mépris, du reste, de toutes les règles — que l'oreille était tout d'abord un peu étonnée.

Et dire que c'est ce plain-chant ainsi restauré — à la grande joie de tous les maîtres de notre époque, Gounod entre autres, pour ne citer que celui-là — qu'un critique de notre ville qualifie de chant *anémié!* Ne serait-ce pas le cas de rappeler le *Ne sutor?*

En terminant, remercions le Comité de patronage de la Schola régionale d'avoir organisé cette belle exécution; félicitons M. l'abbé Gaborit, directeur de la maîtrise, d'avoir su communiquer à ses choristes le feu sacré dont il est animé pour la musique religieuse. Le succès a couronné ses efforts.

G. Oboe.

L'auteur termine en annonçant en post-scriptum un article sur le concert et le récital d'orgue, comptes rendus dont, à notre grand regret, nous n'avons pas eu connaissance. Nous y suppléerons donc, ayant eu le bonheur d'assister à ces réunions.

Avant tout, nous ne saurions remercier trop chaleureusement et avec la plus respectueuse admiration notre cher et vénéré maître Planté, qui conserve à notre *Schola* toute son affection et ne cesse de lui prodiguer sa tendresse. Rien ne saurait décrire, comme le disait fort bien l'auteur du premier article du *Courrier* que nous n'avons pu insérer ici, la perfection d'exécution de ce concerto à trois pianos de Bach (*ré* mineur).

Pouvait-on rêver exécution plus parfaite? aussi, l'aurons-nous comprise, la pensée du grand Bach, avec trois semblables interprètes, qui, selon la dernière recommandation de l'un deux, avant de commencer, étaient « en sonorité sympathique ».

Ce fut une véritable causerie à trois pianos. Chacun exposait la phrase, la renvoyait, la reprenait, la soulignait, la ponctuait; on badinait gravement, un rire perlé courait d'un bout à l'autre des trois claviers, pour s'éteindre dans la cadence sereine de l'époque; on était fasciné, et les bravos, les rappels, montèrent avec une égale intensité admirative vers ces trois héros de la musique qui venaient de donner la preuve de leur prestigieux talent d'exécution.

Le maître, gagné par le prodigieux succès que lui donnait la salle entière, voulut bien, alors que le programme entier avait été rempli, se remettre au piano et nous jouer, oh! combien merveilleusement! la sonate l'*Aurore* de Beethoven, sonate si appropriée dans sa verve, sa fantaisie, sa grâce populaire, au talent si personnel de notre grand pianiste français. Tous nos remerciements et nos félicitations, d'abord à MM. Vincent d'Indy et de La Tombelle, les merveilleux partenaires du cher maître, et aussi à Mme Lovano et M. Irénée Bergé, qui chantèrent en toute perfection les exemples de *mélodies continues*, tant religieuses que dramatiques, que leur avait confiés M. Ch. Bordes.

Le lendemain vendredi, 2 avril, à deux heures, une foule élégante et recueillie se

pressait dans la nef de Notre-Dame-la-Grande pour assister au récital d'orgue de M. de La Tombelle. Cette heure de pure jouissance artistique fut un véritable régal pour les dilettanti poitevins. Après l'exécution du gigantesque *prélude* et *fugue* en *sol* mineur de Bach joués magistralement, M. de La Tombelle aborda une série de pièces de caractère intime qui sont de véritables perles. D'abord le *verset* de M. Pierre de Breville, publié dans notre Répertoire moderne, dont toute la péroraison est délicieuse. Habilement registrée par M. de La Tombelle, cette pièce a produit un grand effet, ainsi que l'*Intermède* de M. Guy Ropartz, dont nous avons déjà souvent entretenu nos lecteurs. Le récital se terminait par trois œuvres de M. de La Tombelle de caractère très différent. Un *andante* dont la première idée est magnifique et simple à la fois, une *pastorale*, et enfin une *toccata* (final de la première sonate), qui clôtura brillamment l'audition et conquit tous les suffrages. Ainsi se terminèrent les fêtes de Poitiers.

*
* *

Il est juste de relater aussi deux modestes mais intéressantes manifestations qui eurent lieu à l'ombre des fêtes officielles, comme pour accuser une fois de plus le résultat pratique des efforts de la *Schola*. Nous voulons parler des deux auditions que les élèves du Grand-Séminaire d'une part, et les élèves aveugles de Larnay d'autre part, avaient ménagées au Comité de la *Schola* par les soins de M. le Supérieur du Grand-Séminaire et du R. P. Lhoumeau. Au Grand-Séminaire les jeunes lévites exécutèrent avec un souci excellent de la justesse et des nuances deux motets palestriniens et modernes à voix égales, l'*O sacrum convivium* de Viadana et l'*Ego sum panis vivus* de l'abbé Boyer; la schola palestrinienne du Grand-Séminaire est en voie de devenir une excellente phalange de choristes disciplinés et attentifs aux moindres accents de cette admirable musique. A Larnay, dans la campagne de Poitiers, les jeunes élèves, réunis par les soins de la Mère supérieure à la tribune de la chapelle, exécutèrent tant à l'orgue que vocalement des musiques préconisées par la *Schola* ou par la société de Saint-Grégoire de Belgique, notre aînée. A l'orgue, du Guilmant, du Chauvet, du Bach. Au chœur, un ravissant *Salve Regina* de Desmet et deux pièces grégoriennes, un alléluia et un offertoire, modulés avec soin et d'après les règles bénédictines. Tous nos suffrages et nos encouragements à ces modestes et consciencieux artistes!

*
* *

En terminant, qu'il nous soit permis d'offrir à S. G. Mgr l'Évêque de Poitiers et nos hommages et l'expression de notre respectueuse reconnaissance. Nous lui devons la création de la belle maîtrise de Saint-Pierre, et aussi sa présidence à ces belles fêtes, et là ne s'arrêtera pas, nous le savons, sa bienveillante sollicitude à notre égard. Merci aussi à notre vénéré Secrétaire général, M. le chanoine Peret, l'âme de ces fêtes, dont l'initiative intelligente est sans bornes. Merci aussi à M. le comte de Clisson, « l'aimable impresario de toutes les manifestations artistiques de Poitiers », comme il aime à se nommer lui-même, qui avec un dévouement sans pareil a organisé toute la partie matérielle des fêtes et a su amener, dans la jolie salle Durocher, toute l'élite de la société poitevine. Merci aussi au vénérable curé de Notre-Dame, qui nous avait donné une fois de plus l'hospitalité. Merci aussi à tous ces Messieurs du Comité de la maîtrise, qui ont su un jour se grouper pour doter leur ville d'une institution précieuse qui n'est pas sans leur imposer de durs sacrifices : MM. A. de Chièvres, de Bridiers, le comte de Clisson, E. Courbe, Compains de la Tour-Girard, de Baudus, Daniel Lacombe, Guy Jouanneaux, le comte de Courtivron. Que leur exemple n'est-il suivi dans chacune des métropoles! Merci enfin au vaillant, au véritable triomphateur du jour, le modeste et si courageux maître de chapelle de Saint-Pierre, M. l'abbé Gaborit, qui, avec ses ressources locales, hommes et enfants des classes populaires, a su prouver en moins d'un an que le programme de la *Schola Cantorum* était réalisable et que ses rêves n'étaient pas des utopies. Merci aussi à tous les amateurs poitevins qui sanctionnent et encouragent tous ces actes, qui prouvent qu'en province du moment qu'on sait frapper

droit et juste on fait jaillir la lumière et l'on crée des foyers qui sauront en remontrer un jour aux coupables indifférences parisiennes. Dès maintenant, la Société régionale Poitevine de la *Schola Cantorum* existe et fonctionne régulièrement. Il faut maintenant que les inscriptions soient nombreuses et que la petite patrie devienne grande. Les prochaines assises annuelles auront lieu à Angoulême, en février prochain, avec l'assentiment de Mgr Frérot, Évêque d'Angoulême, qui, soit dit en passant, vient d'imposer le chant grégorien dans tous ses séminaires, et que nous comptons parmi les prélats les plus dévoués à la cause de la vraie musique d'église et à la *Schola*. Notre secrétaire départemental pour la Charente, M. de Fleury, archiviste départemental, dont le dévouement à notre Œuvre est sans bornes, s'est chargé, de concert avec M. le chanoine Bisch et un comité local, de vaquer à l'organisation du programme de ces fêtes, qui promettent d'être des plus complètes. A quand la fondation de l'école régionale de chantres et de jeunes clercs pour les quatre diocèses participants, l'école secondaire qui créera pour la région des chantres, des sacristains organistes, de modestes artisans de la musique? Des rangs du peuple sortiront peut-être des artistes dont on parfaira l'éducation supérieure à la *Schola* de Paris. Cela doit être le but suprême de la Société régionale. Le Poitou a pris courageusement la tête du mouvement provincial : qu'il persévère.

Jean de Muris.



NOS CONCOURS

Il est mis au concours pour le mois d'avril un **Motet** à 3 voix inégales, soprano, ténor et basse, texte pour les saluts au choix du concurrent. Les manuscrits devront être remis à la *Schola* avant le 12 juillet prochain.

L. P.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Précigné. — M. l'abbé Hardouin a fait exécuter, pour la fête de saint Joseph, des fragments de la messe *Æterna Christi munera* de Palestrina, le *Da pacem* de Gounod, et les vêpres en faux-bourdons des maîtres anciens; le tout *a cappella* et avec le seul concours des élèves du séminaire. Nous souhaitons que cette première tentative contribue à développer le goût de la vraie musique religieuse dans cette région solesmienne, berceau de la restauration grégorienne.

Tarbes. — Le grand séminaire, qui a déjà fait ses preuves en matière de chant grégorien, vient d'aborder la musique palestrinienne en faisant entendre divers faux-bourdons anciens et motets à la cathédrale. Le succès a couronné leurs efforts.

ÉTRANGER

Barcelone. — Le concert de musique religieuse donné le dimanche de la Passion par la *Société Catalane* (Orfeo-Catala) était d'ordre absolument supérieur, et fait le plus grand honneur à M. Luis Millet, ainsi qu'à ses collaborateurs MM. Comella, Wehrle et Juan Salvat, tous disciples de M. Pedrell, l'illustre restaurateur de la musique religieuse en Espagne. L'impression produite par les motets de Palestrina, Vittoria, Bach et Mozart a été considérable. On a aussi entendu les *Goigs à la Vierge* de Brudieu, compositeur catalan du seizième siècle. Ce curieux spécimen de la vieille polyphonie a été très goûté. La musique moderne était représentée par un chœur inspiré à Berlioz par l'exquise poésie de Lamartine : *L'Hymne de l'enfant à son réveil*, dont la traduction catalane est extrêmement pittoresque. Le succès de cette séance, de l'aveu unanime des journaux locaux, a été considérable.

Padoue. — Le concert donné par la *Maîtrise de la Basilique de Padoue* était composé

d'œuvres des écoles italienne, belge et française. Alternant avec des motets de Lotti, Marcello, Tartini, la *Sonate* de M. Guilmant, exécutée par M. Ciro Grassi, le *Beata es* de l'abbé Boyer et l'*Alleluia* de M. Edgar Tinel apportèrent, avec une plus grande liberté d'écriture, une note d'art moderne qui a été très appréciée et fait honneur au goût sagement éclectique de M. Tebaldini, l'éminent directeur de la *Schola*. G. DE BOISJOSLIN.



NÉCROLOGIE

M. le Chanoine Didier Couturier, *Fondateur de la Maîtrise de Langres*

Sur notre demande, M. l'abbé Moissenet, qui vient de ressusciter l'antique maîtrise de Saint-Bénigne de Dijon, a bien voulu nous adresser la notice nécrologique qui suit, notice consacrée à M. le chanoine Didier Couturier, un des fondateurs de la belle maîtrise de Langres, une des rares maîtrises qui restèrent toujours fidèles à la musique palestrinienne et que dirige actuellement, avec tant de talent et d'autorité, M. l'abbé Nicolas Couturier, neveu du défunt, à qui la *Schola* se fait un devoir d'adresser ici l'expression de ses sentiments de respectueuse condoléance. — LA RÉDACTION.

Le 18 mars dernier, s'endormait, dans la paix du Seigneur, M. le chanoine Didier Couturier, grand chantre de la Cathédrale et directeur de la maîtrise de Langres.

M. Didier Couturier était le chef de cette famille, exceptionnellement bénie de Dieu, dans laquelle trois générations successives ont soutenu, pendant cinquante ans, après l'avoir créée, une des plus belles maîtrises de France.

Né en 1819, à Perrancey (Haute-Marne), M. Didier avait un grand attrait pour les choses d'église, en particulier pour le chant ecclésiastique. C'était là son étoile. Aussi, tout jeune encore, le sanctuaire et le lutrin le passionnaient; et nous lui avons entendu dire, un jour qu'il nous accompagnait dans la modeste église de Perrancey, qu'il avait appris presque par cœur tout l'antiphonaire de Valfray.

Mgr Parisis, évêque de Langres, préoccupé de l'importance du chant ecclésiastique, venait de lancer un mandement qui donnait un mouvement considérable vers cette branche de la science liturgique. C'était le vent favorable qui soufflait dans la voile de la nacelle et la conduisait au large. Désormais la vie de M. Didier est orientée par la Providence elle-même, qui la dirigera jusqu'au but, *suaviter et fortiter*.

En effet, pendant que M. Didier Couturier, sorti du séminaire (1843), complétait sa formation sacerdotale dans le ministère paroissial, à Fayl-Billot (1843-1848) comme vicaire, à Maizières (1848-1852) comme curé, la maîtrise de la Cathédrale s'était constituée par le zèle de M. l'abbé Barrillot. Deux des plus jeunes frères de M. Didier, M. l'abbé Claude Couturier et M. Pierre Couturier (ce dernier encore diacre), s'occupaient de la formation des petits maîtrisiens. Déjà ces jeunes gens au cœur élevé avaient entrevu les beautés de la musique palestrinienne, bien peu connue à cette époque; mais il fallait une direction forte à l'œuvre naissante, et M. Guerrin, héritier des projets de Mgr Parisis, appelait M. Didier à prendre en main le gouvernail. Ce dernier, en quittant Maizières, amenait avec lui son neveu, alors bien jeune, qui devait être plus tard l'organiste et le compositeur si connu, M. l'abbé Nicolas Couturier.

Dés lors, la maîtrise était fondée; la supériorité de sa direction, au point de vue moral aussi bien qu'au de point vue musical, devait la faire survivre, avec quelques autres seulement, à la suppression des maîtrises en France.

Les traditions laissées par M. Didier à l'œuvre de sa vie assurent son avenir, et la troisième génération des Couturier soutiendra avec la même vaillance la cause de la vraie musique religieuse.

L'abondance des matières nous empêche encore de faire paraître notre bulletin bibliographique.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 5 | Mai 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LES CHORALS POUR ORGUE DE J.-S. BACH

(Deuxième article)

A part ces *Kyrie*, conservés dans la liturgie de Dresde[1] et de Leipzig, où se maintinrent le plus longtemps les traditions et même les cérémonies catholiques, les chants traduits du latin appartiennent généralement, soit aux hymnes ou aux proses les plus connues et les plus aimées du peuple ; de plus, ils sont notés, il faut bien le dire, tels qu'on les entendait partout au seizième siècle — on peut les comparer aux mêmes textes dans Palestrina et dans Vittoria — tels même, et ceci est affirmé par l'uniformité du mouvement, que les fidèles les chantaient à cette époque, du moins en Allemagne. Dès longtemps, en Allemagne, le peuple avait mêlé sa voix, encore que plus rude, mais non moins dévote, à la voix des clercs ; et si les rythmes des mélodies sacrées s'étaient alourdis en passant du chœur à la nef, l'arabesque mise au carré — ainsi qu'un motif d'enluminure aux mains d'un copiste de village — ou la cadence étayée d'une triviale accentuation ternaire, à ce commerce où les sveltes cantilènes payèrent de leur grâce ce don plus précieux, l'initiation

1. Dans les compositions de Heinrich Schütz se trouve (vol. VIII, n° 5) un *Kyrie* à 4 voix et basse continue : *Super Missam : Fons bonitatis.* Dans la préface à sa réédition (septembre 1892), Ph. Spitta avoue ignorer d'où vient le thème employé par Schütz. C'est une reproduction presque textuelle du *Kyrie* déjà cité.

des simples à leur beauté qu'ils se firent accessible, la piété collective avait gagné de faire éclore une manifestation nouvelle de la foi : le cantique en langue vulgaire. Quand saint Bernard vint prêcher la croisade en Allemagne (1146), ses compagnons furent frappés et ravis de cet usage, inconnu aux peuples latins : « A chaque miracle, rapporte l'un d'eux, le peuple éclatait en acclamations, et sa voix faisait retentir les nuages des louanges de Dieu : « Christ nous ait en grâce — *Kyrie eleison.* — Que tous les saints viennent à notre secours ! » Et dans une lettre à Hermann, archevêque de Constance : « A mesure que nous quittions les pays allemands, écrit le même, nous fûmes chagrinés de voir cesser votre « Christ uns genâde[1] », sans que personne fût là pour chanter vers Dieu ; car le peuple roman n'a pas de chants à lui comme vos paysans. »

Le cantique « Christ ist erstanden » (Christ est ressuscité) est un des plus anciens témoignages de l'introduction de la langue allemande dans les offices de l'Église. Composé au douzième ou au treizième siècle, pour le mystère de Pâques, sous l'inspiration mélodique du *Victimæ paschali*, on l'entremêle dans les siècles suivants aux versets de cette prose, ainsi que la « Crailshaimer Schulordnung » de 1480 en fait, en ces termes, la mention explicite, en même temps que d'un autre cantique de Pâques, « Erstanden ist der heil'ge Christ », traité aussi par Bach[2] : « Item circa alia festa resurreccionis, ascensionis et corporis Christi, habentur plures canciones convenientes cum sequencijs : videlicet in sequencias « Victime pascali laudes », Christ ist erstanden circa quoslibet duos versus, etc., regulariter fit. Vel aliud « Surrexit Christus hodie, alleluia, alleluia, Humano pro solamine, alleluia, » vulgus :

Erstanden ist der heil'ge Christ,
Alleluia,
Der aller Welt ein Trost ist,
Alleluia ! »

Florenz Diel, curé de Saint-Christophe à Mayence depuis 1491, écrivit dans son traité des usages de cette église : « Aux dimanches de Pâques jusqu'à l'Ascension, on chante trois fois, avant et après le sermon, « Christ ist erstanden ». L'officiant entonne et le peuple continue. »

Le livre de chant de Schumann (Leipzig, 1539) nous donne la version suivante de ce choral : l'analogie en est frappante avec le *Victimæ paschali*, dont il reproduit des fragments. Il peut être intéressant de la confronter avec le texte employé à plusieurs reprises par Bach[3].

Le cantique « Gelobet seist du, Jesus Christ[4] », prend son origine dans un usage analogue, les strophes allemandes alternant avec les strophes de la séquence de Noël : *Grates nunc omnes*[5]. Rappelons aussi, pour Noël, le cho-

1. Christ nous ait en grâce.
2. Ed. Peters, vol. V, page 16.
3. Ibid., vol. V, p. 4 ; vol. VI, pp. 40-43. Au point de vue du développement, le choral n° 15 (p. 40) du VI° vol., en forme de fantaisie, est intéressant à étudier. C'est une œuvre de jeunesse. Le choral « Christ lag in Todesbanden » (éd. Peters, vol. V, p. 7) présente une mélodie très voisine.
4. Ibid., vol. V, pp. 19, 20 ; vol. VI, p. 61.
5. Cf. Ordinarium inclytæ ecclesiæ Sverinensis (Schwerin), 1519. « Cantores inchoabunt « Grates nunc omnes » tribus vicibus. Hunc usum chorus flexis genibus persequitur, et interim celebrans sacramentum populo ad adorandum ostendit : populus vero canticum vulgare : « Ghelauet systu Jesu Christ », tribus vicibus subjungit. »

ral *Puer natus in Bethlehem*[1], catholique également, et cet autre, curieuse glose populaire du quatorzième siècle :

In dulci jubilo,
Nu singet und seit frô,
Unser aller Wonne
Liegt *in præsepio*
Und leuchtet wie die Sonne
Matris in gremio
Qui es A et O :[2]

Le choral de la Pentecôte : « Komm heiliger geist, Herre Gott », traduction du *Veni Sancte Spiritus*[3], date également d'avant la Réforme : on le trouve à la huitième page d'un *Plenarium* de Bâle de 1514, accompagné d'une gravure sur bois de Hans Scheuffelin, représentant la descente du Saint-Esprit.

Tant que le peuple s'en tint à entremêler les strophes des proses ou des hymnes d'un commentaire allemand, l'autorité ecclésiastique toléra cette coutume. Cette part du peuple au chant dans les églises avait été au contraire encouragée dès Charlemagne (capitulaire de 789) et Louis le Pieux (856). On avait voulu, d'abord, l'associer aux accents du *Gloria Patri* et du *Sanctus*. La difficulté de la prononciation latine ayant fait échouer cette tentative, on vit paraître des poésies religieuses allemandes, d'une expression très simple; Otfried, en particulier, composa pour chaque fête un *canticum vulgare* : le refrain *Kyrie eleison*, devenu le *Kyrioleis* populaire, servait en quelque sorte de sauvegarde à l'orthodoxie de cette pratique.

Dans le cours du moyen âge, cette habitude devint un abus, contre lequel on dut réagir d'autant plus que certaines sectes hérétiques, béghards, flagellants, frères du libre esprit, etc., s'étaient emparés de ces cantiques et autres analogues, et tentaient de les substituer aux chants de la liturgie romaine.

Ainsi le concile d'Eichstaett (1446) condamne la coutume, après l'intonation du *Credo* par le prêtre, de remplacer la suite du Symbole par une paraphrase allemande.

Les conciles de Bâle (1435) et de Schwerin (1492) doivent réprimer également de pareils empiétements, à la célébration de la messe, sur le domaine imprescriptible des prières latines.

Malgré ces restrictions nécessaires, il subsista toujours un certain nombre de chants allemands, autorisés pour les pèlerinages ou les processions.

Le concile de Bâle de 1503 signale en particulier les chants des pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle[4], et sans les proscrire entièrement, défend de les faire entendre à la place des mélodies jointes traditionnellement aux textes liturgiques.

Le choral « Dies sind die heyligen zehn gebot[5] » provient du cantique

1. Ed. Peters, vol. V, p. 50.
2. Ibid., vol. V, p. 38.
3. Ibid., vol. VII, p. 4 et 10.
4. « ..... omissa illa melodia, quæ more agrestis et sæcularis cantilenæ psallitur, qua uti solent peregrini et trutanni ad Sanctum Jacobum ambulantes. »
5. Ed. Peters, vol. V, p. 14; vol. VI, pp. 50, 54.

des pénitents voyageurs : « In Gottes Namen fahren wir » (c'est ainsi que nous marchons au nom de Dieu).

Antérieure aux confréries de flagellants qui la colportèrent dans toute l'Allemagne, cette mélodie était déjà connue au temps des croisades, et servit de signal de ralliement au combat de Hasenbühl (2 juillet 1298).

Dans son recueil catholique de chants allemands, Michel Vehe reconnaît une origine analogue au « Gott Vater, wohn uns bei[1] », qu'il insère dans son livre (1537) avec cette rubrique : « Ein Letaney, zur zeyt der Bitfarten, uff den Tag Marci, und in der Creuzwochen. »

Enfin, c'est à ce même fonds populaire que Jean Huss avait emprunté le « *Jesus Christus*, der von uns den zorn Gottes wandt[2] », pour en faire l'hymne distinctif de ses partisans, adopté par les luthériens, comme cantique de communion.

(A suivre.) A. PIRRO.



GRECS ET LATINS

(Troisième article)

La Psalmodie grecque et les Litanies

Nous avons précédemment étudié et comparé les formules, souvent uniques, des récitatifs liturgiques simples dans les deux Eglises grecque et latine. Il sera intéressant de rechercher si la similitude des principes qui les régissent et des formes mélodiques qui leur sont appliquées se maintient dans les récitatifs plus mélodiques, tels que les litanies et la psalmodie. Toutefois, une introduction est nécessaire.

Une des formules liturgiques les plus anciennes est la *supplication* ou litanie, qui, dans les premiers siècles, servait comme de prélude à la messe, avant même que le chœur chantât l'*antiphonon*, que nous nommons *introït*.

Dans notre dernier article, nous avons brièvement décrit la forme de la *Synapti*, qui, dans le rit grec, a passé à la plupart des oraisons. Primitivement, il ne paraît pas en avoir été ainsi, si nous en croyons la plus ancienne compilation liturgique, celle des *Constitutions apostoliques*.

Là, en effet, la véritable litanie est celle qui commence l'office, et, fait remarquable, elle a donné naissance à celles de tous les rits, soit qu'elles en proviennent par développement historique, soit qu'on en ait puisé les éléments à cette source ancienne, en laquelle elles sont toutes contenues.

En Occident, à Rome d'abord, on prit l'usage, dès l'institution de la *procession* ou *litanie* des dimanches et fêtes, d'y chanter, en se rendant à l'église stationale, les supplications auxquelles elle donna son nom, et qui y furent jointes au *Kyrie eleison*, probablement déjà usité.

1. Ce choral, publié dans le VIe vol., p. 62, de l'édition Peters, est apocryphe. La composition en revient à J.-G. Walther.
2. Ed. Peters, vol. VI. pp. 82, 87, 90, 92.

La litanie terminée, l'antienne de l'introït lui faisait suite, tandis que les ministres sacrés, entrant dans le sanctuaire où ils devaient célébrer, s'avançaient vers l'autel. La forme liturgique était donc respectée et à peine modifiée.

Mais, insensiblement, on en vint à considérer le chant de la supplication comme un accessoire de la procession, et elle fut remplacée, suivant les fêtes, par des mélodies plus solennelles.

Cette innovation ne paraît pas s'être faite si rapidement qu'il ne restât aucune trace de l'ancien usage : à partir des dixième et onzième siècles, les livres liturgiques renferment encore de belles litanies versifiées, généralement originaires de l'abbaye de Saint-Gall, et qui portent encore le nom de supplications[1].

Cependant, ces compositions ne se rapportent pas exactement à la litanie primitive. Il avait en effet été nécessaire, à cause de l'emploi qu'en faisait la liturgie romaine, de lui donner un développement considérable, et, depuis de longs siècles, elle était précédée de supplications diverses, adressées surtout aux saints ; d'où le nom qu'elle porte maintenant de *litanies des saints*.

A mesure que le beau et antique rit de la procession tomba en désuétude, les supplications ne conservèrent leur place que là où la procession survécut : aux veilles de Pâques et de la Pentecôte, aux grandes et petites Litanies du 25 avril et des Rogations. Donc, ces jours-là seulement, quand elle suit immédiatement la litanie, la messe romaine a gardé son début primitif.

*
* *

Il suit de cette explication, longue peut-être, que nous devons retrouver, entre ces litanies et celles du rit grec, une forme récitative analogue, et c'est, de fait, ce qui existe.

Le récitatif de la *Synapti*, donné en notre dernier article, est le plus solennel, usité surtout quand les réponses du chœur peuvent s'adapter à sa dominante. Mais, en d'autres cas, la corde récitative est *ut*, donnant dès lors naissance à une antiphonie dont nous possédons aussi le type.



Le ch. Δόξα σοὶ Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν δόξα σοί.

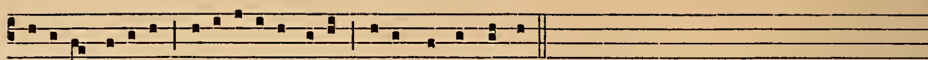
C'est là une forme commune avec nos versets *Pater de cœlis* et *Peccatores*, ce dernier commençant plus spécialement les véritables invocations litaniques[2].

Or, cette forme se retrouve encore dans le premier ton oblique (1 en A) de la psalmodie byzantine et en d'autres chants simples, comme les fragments suivants d'une doxologie :



Psalmodie. Δόξα σοὶ τῷ δείξαντι τὸ φῶς.

1. Voyez l'une d'elles dans le *Variæ Preces*, page 225.
2. On retrouve du reste la formule *Te rogamus audi nos* dans les supplications de la liturgie de Jérusalem, dite de saint Jacques : δεόμεθά σου ἐπάκουσον.



Κύριε βασιλεῦ, ἐπουράνιε Θεὲ, Πάτερ παντοκράτωρ. κ. τ. λ.

On conçoit dès lors ce qu'a dû être le développement du chant des litanies. Un récitatif simple, à peu près celui des lectures, auquel le chœur répondait sur un motif psalmodique. L'Eglise grecque n'a conservé ce motif ancien que dans le cas cité plus haut, et l'Eglise latine dans les litanies des saints. Mais cette dernière a cependant gardé le chant simple du *Kyrie eleison*, qui, dans le rit oriental, accompagne les litanies, mais dont ce rit ne connaît plus que les dérivés ornés.

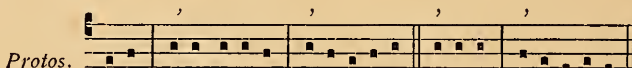


Ch. Ky-ri-e e-lé-i-son.

Le récitatif solennel des *synapti* s'enchaîne donc très bien à notre *Kyrie eleison*; ils ne sont du reste l'un et l'autre que le chant donné plus haut, mais dans un autre ton. Ce *Kyrie* lui-même est le noyau des plus anciennes mélodies de cette supplication, développées d'une manière analogue en Orient et en Occident.



Avant d'aller plus loin, il est bon de reproduire ici les, ou plutôt l'unique ton ou formule psalmodique (ἦχος) des Grecs, qui, au moyen du procédé primitif employé ci-dessus, sert aux différents modes; la modification qu'on lui apporte n'est même fréquemment qu'une simple élévation ou un abaissement de la clausule finale, suivant un principe auquel nous avons déjà fait allusion au sujet de la Doxologie (numéro de janvier 1897).



Ici même, il n'est pas nécessaire d'aller plus loin pour trouver une mélodie analogue : c'est l'*Agnus Dei* simple, dont les deux versions, aussi appuyées l'une que l'autre par les manuscrits, reproduisent deux tons byzantins, où l'on retrouve également la variante du demi-ton de la médiante.





N'est-ce pas extrêmement intéressant? Cette identité (dont il n'y a pas lieu de s'étonner, puisque c'est à un pape grec, Sergius († 701), qu'on doit l'usage du chant de l'*Agnus*) nous fournira de plus le moyen de nous rendre compte du mécanisme de la psalmodie byzantine.

L'intonation, légèrement modifiée en différents tons, ne comprend que le nombre de sons nécessaires pour arriver au premier accent : si cet accent affecte la première syllabe, la psalmodie commence sur la dominante.

La médiante type et la finale sont comme nos cadences *planæ, pentésyllabiques à deux accents.* Quand le texte, comme celui de l'*Agnus*, ne présente que quatre syllabes, elles reçoivent les cinq notes, mais l'on glisse rapidement sur la seconde, comme en ces exemples.



Ἐκ βαθέως... προς σέ Κύριε * Κύριε εἰσάκουσον τῆς φωνῆς μου.

Notre *Agnus* n'a donc perdu que ces notes de passage, inusitées dans le chant romain, et sa médiante, comme sa finale, est devenue alors *correpta.*

L'accent principal du texte coïncide toujours, en effet, avec le premier son de la cadence mélodique; le second accent informe la clausule et peut en conséquence affecter l'un ou l'autre son.

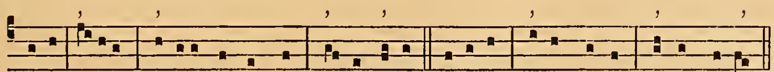
La force de l'accent est même telle qu'il est souvent préparé par l'abaissement du degré qui précède, comme dans *pec*-câta; degré qui peut aussi mettre en lumière l'accent qu'il suit, comme dans la préparation des finales ci-dessus (εισάκουσον).

On a donc compris que ce n'est presque que d'après les finales que les tons byzantins sont rangés.

Ainsi, la dominante *sol* sert aux tons *protos* (ré), *deuteros et tetartos* (mi), *tritos* (fa), *grave* (si), *tetartos oblique* (ut). Nous avons donné plus haut le premier et le deuxième obliques; cette dernière version, tout au moins, seule appuyée par les manuscrits : car depuis environ trois siècles, elle est chantée suivant le chromatique oriental, qui, dit Chrysanthe, archevêque de Madyte[1], « s'est introduit, je ne sais de quelle façon, dans la musique ecclésiastique ». Dans ce cas, elle s'exécute à peu près comme notre quatrième ton, mais avec un *sol* dièse.

*
* *

Nous n'avons jusqu'ici décrit que la psalmodie simple; dans la psalmodie solennelle, plus ornée, l'accent, toujours maître de la mélodie, est d'un degré plus élevé que les autres syllabes. Aussi le chant parcourt-il différents degrés pour amener sur le degré fixe d'accentuation la syllabe que celui-ci doit recevoir.



Καταξίωσον Κύριε ἐν τῇ ἡ- μέρᾳ ταύτῃ *ἀναμαρτήτους φυλαχθῆναι ἡμᾶς.

1. Un des auteurs de la réforme de la sémiographie byzantine au commencement de ce siècle.

Les anticipations et les compromis nécessités par la nécessité de régler ainsi l'accent modifient à tout instant la physionomie des versets et nous y font retrouver de nombreux passages similaires de notre psalmodie :

῞Αγιος ἰσχυρὸς ἐλέησον ἡμας. ῞Οψομαι τοὺς οὐρανούς *ἔργα τῶν δακτύλων σου. . . .

ὅτι ἥμαρτόν σοι [1].

Au reste, nos médiantes à deux accents, avec dernière relevée d'un degré, s'adaptent par là même beaucoup plus facilement à l'accentuation grecque qu'à l'accentuation latine.

Dans cette psalmodie solennelle, le chant alterne de deux en deux versets (au moins dans certains cas) avec une mélodie spéciale, application qui regarde également les versets complémentaires de la Doxologie, analogues à ceux qui terminent notre *Te Deum* [2] : nous croyons bien faire en donnant ici, comme exemple de ce genre de psalmodie, les versets du *tetartos oblique* qui complètent le *Gloria* que nous avons déjà donné.

1. Καθ'ἑκάστην ἡ-μέ-ραν εὐλογή-σω σε, καὶ αἰ-νέ-σω τὸ ὄ-νομ-ά σου εἰς τὸν αἰ-ῶνα * καὶ
Per síngu-los di- es benedí-cam te, et laudá-bo nomen tu-um in sæ-culum *

εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος. 2. Κατα-ξί-ωσον... *(Psalm.)* 3. Εὐλογητὸς εἶ Κύριε ὁ Θεὸς τῶν
et in sæculum sæculi. Di-gná-re Dómine... Benedíctus es Dómine De-us pa-

c c

πα-τέρων ἡμῶν* καὶ αἰ-νε-τὸν καὶ δεδοξασμένον τὸ ὄ-νο-μά σου εἰς τοὺς αἰῶνας. 'Αμήν.
trum nostrórum * et laudá-bile et glo-ri-ó-sum nomen tu-um in sæcula. Amen.

c

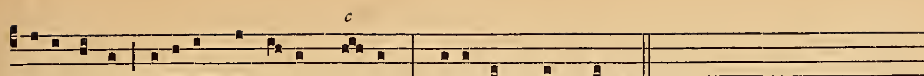
4. Γέ-νοιτο, Κύριε .... 5. Εὐλογητὸς εἶ Κύριε, * δίδαξόν με τὰ δικαι-ώμα-τά σου.
Fi-at Dómine, misericórdia tua... Bene-díctus es Dómi-ne * doce me justificati-ónes tu-as.

6. Κύρι-ε, καταφυγὴ ... ἐγὼ εἶπα... 7. Κύριε πρὸς σὲ κατέφυγα,
Dñe, refúgium factus es nobis... ego dixi : Dñe, sana... Dómine ad te confú-gi,

1. Ces passages, analogues à notre septième ton, nous amènent à faire cette remarque : les mélodies qui, d'après l'usage byzantin, ont une tonalité analogue à nos chants de ce ton, sont dans ce système, écrites en *ut* avec *si bémol*; et cela dans les manuscrits comme dans les imprimés.

2. Voyez Dom Pothier, *Revue du Chant grégorien*, janvier 1897. Ajoutons, pour être complet, que la doxologie est précédée de ce verset

Δόξα σοὶ τῷ δειξάντι τὸ φῶς.



δίδαξόν με τοῦ ποιεῖν τὸ θέλη-μά σου, * ὅτι σὺ εἶ ὁ Θεός μου. 8. Ὅτι παρὰ σοὶ πηγὴ
do-ce me fá-cere voluntá-tem tu - am *qui-a Deus me-us es tu. Quia apud te est fons



ζωῆς... 9. Παράτεινον τὸ ἔ-λε - ός σου * τοῖς γινοσκουσί σε.
vitæ... Prætende mi-sericórdiam tu-am cognoscéntibus te.

Ces versets servent aussi aux deuxième et quatrième tons (*mi*) et au ton grave (*si*) en leur faisant subir l'opération suivante. Nous prenons comme exemple le ℣ 3.



... εἰς τοὺς αἰῶνας Ἀμήν... εἰς τοὺς αἰῶνας Ἀμήν... εἰς τοὺς αἰῶνας Ἀμήν.

La Doxologie se termine par le Trisagion, chanté en forme de répons avec le verset Δόξα, *Gloria Patri*. Nous l'étudierons à part.

* * *

C'est, il nous semble, un fait remarquable que cette identité de la forme psalmodique dans l'Eglise latine et dans l'Eglise grecque, forme qui paraît plus ancienne chez cette dernière et à laquelle se rattachent les récitatifs litaniques ainsi que d'autres chants plus ornés.

Pour expliquer cette adaptation de la récitation psalmodique avec clausules pentésyllabiques à deux langues différentes, l'infiltration de l'une chez l'autre ou l'identité de coutume des peuples qui les parlaient est-elle suffisante ?

Ne faut-il pas chercher ailleurs que chez les Grecs et les Latins — plus loin et en dehors d'eux — l'origine de cette forme parallélitique du chant des psaumes? Ne plonge-t-il pas ses origines dans l'origine même de la forme littéraire sur laquelle il est calqué? Pouvons-nous, en un mot, nous rendre compte de ce qu'était la psalmodie primitive? Même en l'état actuel des choses, il nous paraît que certains rapprochements, comme ceux que nous avons indiqués, nous la font toucher du doigt.

Nous possédons en effet, en dehors de nos églises, la tradition, peut-être incomplète et faussée, de la Synagogue. Cependant, maintenant encore, les nombreux récitatifs de la liturgie hébraïque nous offrent une forme analogue à celle de notre psalmodie : intonation, récitation, médiante, finale. La médiante revient même fréquemment ce qu'elle est dans l'usage grec, et les réponses du chœur ce qu'elles sont dans nos litanies.

Pourquoi, au moyen de tous ces éléments, ne pourrait-on remonter à leur source, cachée jusqu'ici par les floraisons qu'elle a fait vivifier? Il est même bon de remarquer ici que les liturgies chrétiennes paraissent n'être que le développement des usages hébraïques, où nous retrouvons encore, entre autres particularités, l'emploi des bénédictions, des litanies, et, à l'office du soir, le même ordre de psaumes que dans le rit romain.

Il serait, croyons-nous, important et peut-être décisif de connaître sur ce point les récitatifs de l'Église syrienne, qui a si peu innové dans ses usages depuis le cinquième siècle ; Église dont les mélodies traditionnelles sont d'une saveur tout antique, et, quoique presque uniquement conservées dans la mémoire des chantres, s'exécutent d'une manière absolument conforme aux indications des très rares livres qui les renferment ; Eglise, enfin, qui, au milieu des autres communautés chrétiennes, a le mieux conservé le langage des temps apostoliques, et touche par là de plus près à la grande Synagogue.

Formons donc des vœux pour que nous soyons bientôt mis en possession de ces divers éléments, et peut-être alors pourrons-nous juger clairement de ce qu'étaient ces chants dans le magnifique langage de l'Ancienne Loi, dont les Psaumes sont la fleur.

A. GASTOUÉ.



DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN

Il suffit de se rappeler les études nombreuses et variées, même les débats passionnés qu'a suscités cette question, pour se convaincre qu'elle est aussi importante que complexe. La *Schola Cantorum*, qui a mis en tête de son programme le chant grégorien, ne peut négliger l'étude d'un problème qui intéresse à un si haut degré l'art religieux.

Notre but, disons-le dès maintenant, n'est pas de légiférer en un sujet si difficile. Plus nous l'étudions, et plus l'harmonisation du chant grégorien nous semble ardue, féconde en surprises, épineuse, touchant à ce qu'il y a de plus délicat dans la technique de l'art. Moins que jamais, nous sommes en goût de proclamer des solutions définitives et de trancher d'autorité toutes les difficultés. Mais parce que parmi les associés de la *Schola* et les lecteurs de la *Tribune* (à peine ai-je besoin de nommer les membres du comité central de Paris) il se trouve des artistes éminents et d'érudits musicologues, nous espérons qu'en exposant aussi clairement que possible les données du problème, sans nous interdire de suggérer quelques solutions, nous provoquerons de leur part des conseils, des débats et des travaux qui avanceront la solution définitive.

Exposer clairement les données du problème, tel est notre but principal. Dans cette question, il est, en effet, nécessaire de réunir deux ordres de connaissances malheureusement encore trop séparées : la science exacte et profonde du chant grégorien, de son rythme et de sa notation, sans oublier ce qu'une longue pratique révèle sur la nature et le caractère de chaque pièce ; et ensuite une science non moins grande de la musique dans les branches qui se rapportent à cette matière : notation, harmonie, tonalités antiques, orgue et même instrumentation. L'on constate que le nombre est encore trop restreint de ceux qui sont assez versés dans le chant grégorien au degré nécessaire pour traiter la question de son harmonisation. Autre, en effet, est la science requise pour faire chanter correctement un chœur, autre est celle qu'exige l'étude de l'harmonisation. Au cours de ces articles, il sera facile d'entrevoir combien cette observation est fondée.

Trois questions se partageront cette série d'articles : 1° Peut-on accompagner le chant grégorien ? 2° Doit-on l'accompagner ? 3° Dans quelles conditions et avec quels procédés cette harmonisation est-elle réalisable ?

I

L'accompagnement dont nous traitons est l'accompagnement polyphonique du chant par l'orgue. Cet accompagnement harmonique est-il possible ? Question radicale

assurément, mais non pas oiseuse, puisqu'à diverses reprises elle a vivement été débattue. Dès les premiers temps où l'on aborda cet accompagnement du plain-chant par l'orgue, dans le sens où nous le pratiquons, c'est-à-dire il y a un demi-siècle environ, on se souvient qu'une certaine école avait répondu négativement à la question ci-dessus. Le brillant critique qui avait nom d'Ortigue niait avec raison la compatibilité de la tonalité antique avec celle de l'harmonie moderne. Cela prouvait en bonne logique que le plain-chant ne pouvait s'accompagner par l'harmonie moderne. Mais alors on n'avait pas étudié la musique ancienne comme on l'a fait depuis, et aucune autre harmonie ne semblait possible. Lorsque Niedermeyer eut accepté ce système, préconisé également, et peut-être auparavant, par Lemmens, de l'harmonie sans note sensible (expression qui n'est pas rigoureusement exacte, car l'altération ascendante usitée chez les anciens maîtres n'est pas précisément notre note sensible), M. d'Ortigue s'enthousiasma pour cette théorie et rédigea le célèbre Traité dit de Niedermeyer, qui longtemps fit école. Il contenait en somme un principe fondamental très juste : *l'accompagnement d'un chant par une harmonie conforme à sa tonalité et à sa modalité.* En ce temps-là, on n'avait pas de cette tonalité et de cette modalité des chants liturgiques la connaissance approfondie que nous possédons maintenant; c'est ce qui nous permet de reconnaître dans cet ouvrage des défectuosités notables, sans parler de celles qu'il présente sous d'autres rapports et dont nous parlerons dans la suite.

Donc, à ne considérer que la tonalité, nous pouvons espérer réaliser un accompagnement rationnel, car les progrès de la science en ce point sont loin d'avoir apporté des obstacles nouveaux ou des difficultés plus grandes.

Avec la restauration opérée par Dom Pothier, la question se pose à nouveau par rapport au rythme, ce rythme si différent de celui que nous donnions au plain-chant.

Il serait plus exact de dire : « ce rythme qui différencie si totalement le chant restauré d'avec notre plain-chant moderne » ; car le plus souvent ce dernier n'en avait aucun.

Or, il s'est trouvé plus d'un musicien pour nier la possibilité d'accompagner le chant grégorien, vu les difficultés que créait ce rythme. Que ce soit là l'impression première et spontanée que cause l'audition nouvelle de ce chant, c'est incontestable. Un coup d'œil sommaire nous montre de suite qu'en face des mélodies grégoriennes nous sommes transportés dans un milieu absolument différent de celui où nous nous plaçons pour nos études d'harmonie, aussi bien ancienne que moderne. Lorsque par un sentiment bien naturel nous voulons remonter vers les œuvres des maîtres anciens (quinzième et seizième siècles), nous voyons de suite une différence capitale entre les chants sur lesquels ils ont travaillé ou qu'ils ont produits et les chants grégoriens restaurés. Ceux-ci sont conçus dans le rythme libre, tandis que ceux-là sont mesurés; et cette mensuration s'est appliquée même à ces phrases de plain-chant dont les compositeurs ont fait le thème de leurs œuvres. Heureusement qu'en y regardant de près, on retrouve dans ce rythme libre ce qu'en musique nous nommons le jeu des temps levés et frappés, des temps forts et faibles, des accents rythmiques et des notes atones. Voilà ce qui, au milieu de l'indépendance du rythme libre et de l'immense variété de ses allures et de ses effets, fait espérer que l'on trouvera une base rationnelle pour l'harmonisation.

Toutefois nous n'entendons point conclure de la possibilité à l'absence de difficultés. Elles abondent, au contraire, dans une mesure sans doute très variable, mais, sauf de trop rares exceptions, toujours notable et parfois allant jusqu'à former une impossibilité. Ces derniers cas sont en nombre restreint, et c'est ce qui nous permet de conclure en général à la possibilité d'accompagner le chant grégorien. Abordons maintenant la seconde question de notre étude.

II

L'accompagnement est-il nécessaire ? Sans hésiter, il faut répondre simplement :

« Non ! » Deux objections principales se présentent, dont la discussion nous permettra d'exposer amplement les motifs de cette réponse négative.

La première a trait à l'esthétique et à la technique de l'art. « Est-ce que, par suite de notre éducation musicale, notre oreille ne réclame pas impérieusement l'harmonie vocale ou instrumentale comme le complément nécessaire d'un chant? La musique monodique ne nous paraît-elle pas une pauvreté, un art plein de lacunes, un art à l'état d'enfance? » Cette objection, on le sait, n'est pas nouvelle, mais appliquée au chant grégorien, elle revêt une nuance particulière qui la rend toujours intéressante.

La seconde objection est toute pratique et, de ce fait, mérite une étude attentive. « N'est-il pas nécessaire d'accompagner le chant pour soutenir les voix? »

Telles sont les deux objections auxquelles nous allons répondre dans l'article suivant.

(*A suivre.*) A. Lhoumeau.



NOS CONCOURS

Le concours de *faux-bourdons* n'a donné aucun résultat, aucun manuscrit ne nous a été adressé. Nous regrettons vivement cette abstention complète de nos concurrents. Le faux-bourdon note contre note, barbare, a fait son temps; les merveilleuses modulations des maîtres du seizième siècle demeurent des modèles impérissables qui devraient tenter nos compositeurs. Les *faux-bourdons* à voix égales, vraiment musicaux, sont rares ; nous espérions en voir composer de nouveaux qui auraient rendu service aux chœurs des séminaires et des communautés.

Le concours du motet *O crux ave* a donné le résultat suivant : *Mention :* M. Louis Thirion, organiste à Baccarat (Lorraine), élève de M. Guy Ropartz. *Nomination d'encouragement* : M. Dourdaillon, organiste du chœur de la cathédrale de Meaux.

Il est donné en concours pour le mois de mai un **Veni Creator** à trois ou quatre voix égales ou inégales avec ou sans versets d'orgue. Les manuscrits devront être remis à la *Schola* avant le 1er août prochain.

L. P.



MOIS MUSICAL

PARIS

Semaine sainte de Saint-Gervais. — Nous pensons qu'il est fastidieux de nous étendre outre mesure sur les auditions devenues traditionnelles de Saint-Gervais et qui furent le point de départ de tout le mouvement de réforme et d'aspirations vers la musique vraiment religieuse. Cette année, comme les autres années, la foule s'est pressée à Saint-Gervais, notamment le vendredi saint à l'audition du *Stabat* de Palestrina, et l'église était littéralement comble. Certains de nos « bons amis », dénaturant le sens de nos paroles, ont prétendu lire dans les notes de la *Tribune* un aveu de notre part constatant une diminution d'intérêt dans le public pour nos auditions et, partant, pour la musique qui s'y exécute. Qu'ils se détrompent. Si tous les offices de la Semaine sainte ne sont pas également suivis, il en a toujours été ainsi, vu les exigences particulières de la vie de chacun ; par contre, les autres ont été plus que jamais adoptés et l'église est trop petite pour contenir la foule des fidèles. Ceux qui préfèrent s'en rapporter plus au « pouls du public » qu'aux « prescriptions de la liturgie », et qui règlent la solennité de leurs offices à la matérielle fréquentation de la foule, auraient depuis longtemps supprimé le concours des Chanteurs aux offices qui ne « rapportent pas gloire ou profit », c'est ainsi qu'on comprend la musique religieuse à Paris. A Saint-Gervais, l'ensemble des six merveilleuses

cérémonies saintes n'a jamais été altéré, et c'est pour cela que l'œuvre s'est imposée et est restée durable. La mort du Sauveur n'est pas prétexte à tel ou tel oratorio larmoyant ou *Stabat* dramatique; c'est l'office liturgique prescrit, rehaussé par les admirables commentaires des maîtres.

Concerts du Trocadéro. — Les concerts de notre vénéré Président, M. Guilmant, ont été plus que jamais suivis cette année. Ils présentaient du reste un intérêt tout particulier. Nous regrettons que le développement inaccoutumé de ce *Mois musical* ne nous permette pas de nous étendre sur eux en en rendant compte en détail. Les Chanteurs de Saint-Gervais prêtaient leur concours à deux d'entre eux et y exécutèrent entre autres œuvres deux motets extraits de notre *Répertoire moderne* : l'*Ave Maria* de M. Guy Ropartz, et le *Beata es* de M. l'abbé Boyer. C'était la première fois qu'à Paris des pièces de ce caractère étaient offertes à « un public applaudissant ». Ceux qui mesurent au claquement des mains des auditeurs la valeur des œuvres exécutées pourront se dire que cette musique moderne, « froid et stérile pastiche des anciens », a eu aussi des admirateurs. L'exécution intégrale de la *Fille de Jephté*, de Carissimi, a valu à Mme Lovano un succès considérable; nous parlerons souvent de cette jeune et vaillante artiste, dont le dévouement à la *Schola* n'a d'égal que son grand et légitime talent. Quant au cher et vénéré maître Guilmant, son éloge n'est plus à faire, son succès a été triomphal ; de combien de joies élevées ne lui sommes-nous pas redevables dans ces dix-neuf années de constants efforts pour la vulgarisation de la saine et grande musique !

DÉPARTEMENTS

Aire-sur-l'Adour (Landes). — La fête de Pâques a été très éclectiquement célébrée à la cathédrale d'Aire, afin de satisfaire le goût et les aspirations de chacun. A la messe : audition d'une messe de Mozart, celle en *sol*, où certes de jolies inspirations abondent pour la délectation et la distraction des fidèles, mais où la « tenue liturgique » est peu respectée. Aux vêpres : exécution exclusivement palestrinienne, faux-bourdons, motets, etc., qui furent si universellement goûtés, quant au sentiment religieux, que certains reprochèrent au *Confirma hoc* d'Aichinger (deuxième partie du *Factus est*) d'être trop peu religieux! que serait-il arrivé si le *Laudate* d'Adam lui eût été substitué? Par voie de comparaison, la musique « *alla* moderne » ne peut se maintenir au chœur à côté de la musique des maîtres. « Ceci use cela », et c'est bien ce que craignent tant les détracteurs de notre réforme. Chanteurs surtout, puis auditeurs vraiment religieux, l'oreille une fois faite à nos chants, ne peuvent en chanter ou en entendre d'autres. La cantilène grégorienne, modulée comme il convient, sait aussi s'attirer tous les suffrages. Y a-t-il quelques « vieux chantres » pour protester; heureusement, leurs sourds grognements se font de plus en plus rares.

Avallon. — La maîtrise de l'église Saint-Lazare, fondée et dirigée par M. l'abbé Villetard, a témoigné de ses progrès en faisant entendre pendant la Semaine sainte et le jour de Pâques différents motets palestriniens. L'*O vos omnes*, le *Deus in adjutorium* de Vittoria, le *Laudate* d'Andreas et l'*Ego sum* de l'abbé Boyer, exécutés de façon très satisfaisante, ont été particulièrement appréciés.

Bordeaux. — ÉGLISE NOTRE-DAME. — Voici en quels termes le critique musical de *Bordeaux-Journal* rend compte de l'exécution musicale qui a accompagné en l'église Notre-Dame les cérémonies religieuses du jeudi saint et du jour de Pâques.

« J'ai eu la bonne fortune d'assister le jeudi saint à l'office du soir, à l'église Notre-Dame, où, sous l'habile direction de M. l'abbé Montein, maître de chapelle, la maîtrise a chanté un *Stabat* à huit voix et deux chœurs de Palestrina. Avant l'exécution du *Stabat*, j'ai entendu l'*Adoramus te* du même maître, puis un *Pater in manus tuas* de Th. Dubois, suivi du magnifique *O vos omnes* de Vittoria. J'avoue sans détours que j'ai été sous le charme pendant la petite demi-heure qu'a duré cette cérémonie. J'ai admiré cette musique calme, sévère, qui sait, sans avoir recours aux ressources modernes et mondaines de l'orchestration, si souvent déplacée dans nos églises, élever l'âme vers Dieu, tranquillement, sous le charme de la paix et de la douceur.

« Hier, à la même paroisse, à la grand-messe solennelle de Pâques, audition de la célèbre messe *du Pape Marcel*, de Palestrina.

« Que de beautés, que de richesses dans cette grandiose composition du seizième siècle! Les exécutants semblaient se jouer au milieu des difficultés, qu'ils ont toutes vaincues sans efforts apparents, tant l'étude avait été consciencieuse, laborieuse, patiente. Il est vrai que ce n'était pas un essai, car il y a quatre ou cinq ans que M. l'abbé Montein a, le premier à Bordeaux, abordé la musique palestrinienne, et je constate avec une vive satisfaction qu'il a réussi au delà de ses espérances. Dût sa modestie, au moins égale à son talent, souffrir de l'hommage que je suis si heureux de lui rendre, je n'hésite pas à lui imposer ce sacrifice, certain de l'approbation absolue et unanime de ceux qui ont le plaisir de suivre ses efforts constants et ses succès toujours

croissants. Des actes et non des paroles, pourrait être la devise de ce maître. Les fidèles ont tout à gagner à ce système. A quoi bon discuter à perte de vue? mieux vaut la démonstration pratique à laquelle nous avons assisté, tout émerveillé, tout réconforté, et, surtout, convaincu. »

Ces judicieuses observations se trouvent corroborées par un article de M. Lambinet, inséré dans le *Nouvelliste de Bordeaux*, dont je tiens à donner l'extrait suivant : « C'est grâce au savoir du maître et au dévouement des exécutants que le chef-d'œuvre de Palestrina a été cette année interprété avec toute la perfection désirable et l'ensemble exigé pour cette grande et sublime musique. Certains ont prétendu qu'elle était *inchantable* et bonne pour chasser les fidèles des églises. A Notre-Dame, elle a été chantée, et même parfaitement; et loin d'être vide, l'église était au contraire absolument comble, comme elle l'avait été également le jeudi saint, à l'exécution du *Stabat*, de l'*Adoramus* de Palestrina, et de l'*O vos omnes* de Vittoria. Il a donc été prouvé une fois de plus que la musique palestrinienne peut se chanter, même sans éléments extraordinaires, avec les ressources de tout le monde, et qu'il se trouve encore des auditeurs pour l'admirer. On a beaucoup apprécié, le jeudi saint et le jour de Pâques, les préludes d'orgue improvisés par M. Grange, organiste du chœur. Style polyphonique sérieux et absolument approprié à l'instrument. »

En même temps que ces sérieuses et concluantes appréciations, le même numéro du *Nouvelliste* nous apportait une note légèrement folâtre à propos de l'exécution à la Primatiale d'une messe d'un jeune compositeur bordelais, messe avec accompagnement d'une foule d'instruments. Croyant encourager les productions des jeunes compositeurs, M. Leyrac, après avoir parlé des « souffles desséchants » et des « siroccos de la critique », ajoute « qu'il y a plus de joie dans le clergé pour une jeune inspiration qui se répand, que pour la reprise de cent chefs-d'œuvre célébrant magnifiquement la gloire de Dieu ». C'est peut-être s'engager imprudemment. L'accueil chaleureux fait aux principes de la *Schola Cantorum* et à son répertoire par le clergé paroissial, les communautés et les séminaires, témoigne suffisamment que les chefs-d'œuvre du passé sont encore la source vivifiante. Oui, certes, il faut faire place aux jeunes, et la *Schola* n'a pas différé à leur ouvrir ses portes et à prendre très libéralement l'initiative de concours qui s'adressent particulièrement aux « jeunes inspirations »; les œuvres couronnées dans ses concours en fournissent une preuve éclatante.

Je ne connais de M. Astresse ni la « nature thématique », ni la messe; aussi ne parlerai-je ni de l'un ni de l'autre, mais je crois qu'il serait téméraire de soutenir que les *cantabiles* de Gounod sont des « types classiques » et qu'une « triomphante réplique des chœurs » soit, dans une messe, un « effet dramatique de bon aloi ».

ÉGLISE SAINT-MICHEL. — Très intéressante séance d'orgue suivie d'un salut, le 30 avril, donnée à Saint-Michel par M. de La Tombelle. Les versets improvisés du *Magnificat* ont été très remarqués, ainsi que l'exécution de la grande fugue en *sol* mineur de Bach, dans laquelle M. de La Tombelle a le mérite de réagir contre la tendance à en faire un simple exercice de virtuosité. Fort appréciées aussi la *Pastorale* de César Franck et la *Toccatina* de P. Combes, d'une difficulté peu commune. Enfin, l'*Epithalame*, écrit par M. de La Tombelle pour la circonstance, et exécuté par M. Lespine sur le violon avec un sentiment et une vigueur d'expression rares, a remporté tous les suffrages.

Le dimanche suivant, sur la demande de M. Donney, organiste à Saint-Seurin, M. de La Tombelle a tenu l'orgue à la grand-messe. Il a joué à l'offertoire l'andante de sa première sonate, et à la sortie la fugue en *la* mineur de Bach. Tous les sérieux amateurs de musique d'orgue étaient venus à la tribune et ont tenu à adresser à M. de La Tombelle leurs compliments sur sa belle exécution.

Dijon. — La maîtrise de la cathédrale, autrefois célèbre, récemment rétablie et dont les progrès sont surprenants, est en passe de devenir une des premières maîtrises de France, grâce à la courageuse et durable initiative de MM. les abbés Moissenet. Pendant la Semaine sainte, outre toutes les pièces grégoriennes de l'office chantées en toute perfection, la maîtrise exécuta la célèbre *Passion* de Soriano, l'*O vos omnes* de Vittoria, et quelques répons. A Pâques, audition de la messe de Widor à deux orgues, et des faux-bourdons. La maîtrise prépare pour la Pentecôte la messe *du Pape Marcel,* de Palestrina.

Dieppe. — Le jour de Pâques, nouvelle exécution, en l'église Saint-Remi, de la messe *Brève* de Palestrina, et le soir, au salut, de diverses pièces empruntées au Répertoire de la *Schola*. Cette seconde audition n'a fait que confirmer la première impression sur les fidèles dieppois.

Marseille. — Nous lisons dans le *Soleil du Midi,* un des plus importants journaux de Marseille, le compte rendu d'une remarquable exécution par la maîtrise de Saint-Joseph de la messe *du Pape Marcel,* de Palestrina. Cette audition, donné à l'occasion de l'inauguration des nouvelles orgues de Saint-Joseph, semble avoir produit un effet considérable. M. Amici, organiste de la paroisse, a merveilleusement fait valoir les qualités de ce nouvel instrument.

Orléans. — Nous apprenons, au moment de mettre sous presse, qu'une très intéressante audition, donnée par M. Charles Tournemire sur le magnifique instrument de Cavaillé-Coll (trente-deux pieds, à quatre claviers), a eu lieu à la cathédrale. A la messe, M. Tournemire a exécuté une *communion* de Widor et un *andante* de F. de La Tombelle; comme sortie, une *toccata* de même nature. A vêpres, dans une série d'improvisations des antiennes et des versets du *Magnificat*, il a donné la valeur de son imagination féconde et de sa science de registration, aussi imprévue que pleine de charme. Enfin, dans la grande *fugue* en *sol* mineur de Bach, on a pu admirer en lui la virtuosité la plus remarquable jointe au style de la plus noble et pure élévation.

Au salut la maîtrise avait chanté l'*Ave verum* de F. de La Tombelle. L'expérience de l'impression produite par ce motet n'est plus à faire; il a été aussi goûté à Orléans que dans les autres villes où les maîtrises l'ont mis à leur répertoire.

Ne quittons pas Orléans. On a exécuté au pensionnat des Sœurs de Saint-Aignan, sous la direction du R. P. Péré, de la Compagnie de Marie, un salut grégorien dont M. l'abbé Blanchet fait une relation des plus élogieuses dans la *Semaine*. C'est une nouvelle victoire pour le chant bénédictin dans la cité de Jeanne d'Arc.

Périgueux. — A Saint-Front, M. l'abbé Faure-Muret a fait exécuter, à Pâques, le *Kyrie*, le *Sanctus*, et l'*Agnus* de la messe *du Pape Marcel*. Au salut, le *Regina cœli* de Witt, le *Tantum ergo* de Bach, et l'*Alleluia* de Hændel.

Saint-Jean-de-Luz. — La solennité du jeudi saint a prouvé que le passage de la *Schola Cantorum* n'a pas laissé au Pays Basque que des impressions éphémères. Les Chanteurs de Saint-Gervais ont, au contraire, provoqué une heureuse émulation.

Nous lisons dans le *Nouvelliste de Bordeaux* :

« Un groupe d'amateurs de notre ville, sous l'habile direction de M. l'abbé Flément, nous a développé avec autant d'art que de sentiment le magnifique motet de Vittoria, *O vos omnes*. A l'audition de ce morceau, nous avons retrouvé le même charme et la même émotion que le jour où, pour la première fois, M. Bordes et sa troupe nous firent goûter cette musique si noble, si grave et d'un si puissant effet dans sa complexité harmonique. Nous applaudissons des deux mains à cette intelligente tentative et nous félicitons sincèrement et le chef qui en a eu l'heureuse pensée, et les chanteurs qui, par leur généreux concours, en ont assuré le succès. »

Nous apprenons que M. Flément prépare pour la fête patronale la messe *Quarti Toni* de T.-L. da Vittoria, que beaucoup, à la suite du docteur Haberl, considèrent comme musicien basque espagnol.

Toul. — M. Oury a fait entendre, le vendredi saint, à la cathédrale, l'*O vos omnes* de Vittoria, l'*O Domine* de Palestrina, et le *Stabat* en faux-bourdon.

Toutes ces exécutions, dont la nomenclature peut au premier abord paraître fastidieuse, sont cependant symptomatiques d'un progrès notable dans le goût et le discernement artistique des départements. Elles dénotent un effort marqué pour s'affranchir des productions décadentes, et témoignent une fois de plus que, bien dirigée, la province est en état de prendre part au mouvement musical rénovateur en faveur duquel nous avons entrepris ici le bon combat.

ÉTRANGER

Bruxelles. — La maîtrise de Saint-Boniface, qui depuis quelque temps s'est adonnée à l'exécution de la vraie musique religieuse, a fait entendre pendant la Semaine sainte différents motets de Palestrina et de Vittoria. Nous envoyons à M. Carpay nos félicitations pour cette belle interprétation, qui a été louée par nos confrères de la presse bruxelloise.

Espagne. — Le développement des auditions palestriniennes en Espagne était si considérable que la rédaction a tenu à y consacrer un article spécial. Le mouvement de réforme dans cette catholique nation prenant, notamment à Barcelone, un tel développement, il est nécessaire de s'y étendre un peu et surtout d'en retirer un enseignement. MM. Albeniz et Ch. Bordes y consacreront donc une étude.

G. de Boisjoslin.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

La pièce que nous donnons en encartage est empruntée à notre *Répertoire moderne;* c'est le deuxième des trois morceaux dus à la plume si autorisée de M. J.-Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy, pièces publiées sous le numéro 4 de la série d'orgue

de notre Répertoire. (I. *Sur un thème breton*, — II. *Intermède*, — III. *Fugue en ré mineur*. — Prix de chaque pièce, 2 fr.) M. Ropartz, complètement acquis aux idées de la Schola, vient de composer pour elle un nouveau motet, *Ave verum*, qui, nous en sommes sûrs, aura le même succès que son *Ave Maria*, si goûté. Il travaille en outre à une *messe complète*, écrite sur un texte liturgique, respectueuse des formes anciennes et pourtant très moderne quant à l'écriture.

Le présent intermède, joué si souvent dans nos cérémonies, est une des plus belles inspirations du jeune maître.

Ch. B.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

La Musique sacrée telle que la veut l'Église, par M. l'abbé Eug. Chaminade, chanoine honoraire, Maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Front de Périgueux. Un vol. grand in-12, 164 pages. Paris, Lethielleux, éditeur.

Cet ouvrage, composé en entier d'après les prescriptions de la Sacrée Congrégation des Rites relatives à la musique figurée, ne comporte donc que des matières consacrées à cette musique. Sur ce chapitre nos idées sont absolument conformes à celles de M. Chaminade, qui, comme nous, combat le bon combat pour le retour aux traditions palestriennes et la création d'une musique moderne vraiment religieuse et liturgique.

Nous le remercions des louanges qu'il veut bien adresser, au cours de son livre, aux efforts de la Schola, comme nous le remercions du bel article consacré à l'audition des Chanteurs de Saint-Gervais, à Saint-Seurin, dans la *Revue catholique* de Bordeaux ; article remarquable où il définit et défend si bien nos tendances contre un courant contraire et opiniâtre.

On trouvera donc dans son livre matière à s'instruire et surtout à se former un *goût sûr* en musique. Moins enthousiastes que lui peut-être pour les productions de la musique cécilienne allemande, qui ne nous paraissent pas compatibles avec nos *aspirations latines*, nous lui sommes reconnaissants d'avoir fait figurer à côté d'elles les œuvres de notre *Répertoire moderne* dans le précieux catalogue qu'il a annexé à son livre. La même réserve à l'égard du « Cæcilien-Verein » de Ratisbonne nous empêchera toujours d'accepter le « bloc » de cette Société, malgré son apparence de logique ; La création d'une Société française affiliée à la célèbre Société allemande ne nous paraît pas s'imposer ; la *Schola* existe et y supplée dans ses modestes moyens, et si jamais *union internationale* était à faire, c'est bien plus dans la réunion des forces latines des « tre Sorelle », comme le proclamait à Bilbao, avec une ardeur si communicative, notre ami M. Tebaldini, assisté de MM. Pedrell et de M. Ch. Bordes. La musique chrétienne doit être avant tout une *musique latine*, et nous n'avons pas besoin de l'Allemagne pour nous dicter nos devoirs en cette matière.

Ceci établi, nous ne saurions trop recommander le livre de M. l'abbé Chaminade à nos lecteurs.

Trois pièces d'orgue, par G. Tebaldini, op. 16. Prélude choral, Intermezzo, Marche grave. (2 fr. chacune). A Leipzig, chez T. Rieder Biedermann.

Ces trois pièces, dont l'une a été couronnée dans nos concours (marche grave), répondent absolument à notre programme en fait de musique d'orgue. Nous ne saurions trop en recommander la lecture.

Motets faciles à 1, 2 3 et 4 voix et orgue, de M. l'abbé L. Perosi, Maître de chapelle de la Basilique Saint-Marc de Venise. Recueil paraissant par livraison mensuelle et par souscription (4 francs) chez l'auteur. Pièces très pratiques à l'usage des maîtrises.

X.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 6 | Juin 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LES CHORALS POUR ORGUE DE J.-S. BACH

(SUITE ET FIN)

Il nous reste à parler des chorals formés par l'assemblage de fragments appartenant à des chants catholiques.

Certes, si l'on s'en tient à la première impression, on rencontre souvent des analogies frappantes entre un choral et le plain-chant romain, sans pouvoir, toutefois, assigner à l'imitation, flagrante mais non déterminée, un modèle évident. L'emploi de l'ancienne tonalité, aux formules redites, évoque bien souvent, alentour de certains chants, un cortège de réminiscences qu'on ne saurait préciser. Ce sont les mélodies attribuées, avec plus ou moins de raison, à Luther lui-même et à ses contemporains, qui donnent le plus fréquemment cette illusion de plain-chant. De la part de Luther, c'était un caractère voulu, et les ressemblances que certains chorals, dont on lui conteste la paternité, ont avec le chant grégorien, peuvent établir, quant à leur origine, une présomption d'authenticité. Non point qu'on doive, de cette remarque, induire qu'il en soit l'auteur, au sens exact

du mot. Son intervention, dans la composition des chorals, ne fut point créatrice; car, s'il travaillait seul, c'était pour ajuster, à un texte écrit ou traduit par lui, des lambeaux empruntés à l'ancien rituel[1], ou, s'il collaborait avec Rupff et Walther[2], il n'intervenait guère qu'à titre de censeur, et son rôle musical se bornait à jouer ce qu'ils composaient sur sa flûte traversière, pour s'en rendre compte, et être à même d'adresser à ces musiciens, de sa propre expérience, les remarques que lui suggéraient, au point de vue artistique, son interprétation des paroles et sa connaissance des lois de la prosodie. C'est ce qu'il leur exprimait en ces termes : « Vous autres, messieurs, comprenez votre musique et vos notes d'une façon digne d'éloges; mais, pour ce qui est du sens spirituel et de la parole de Dieu, je crois avoir, moi aussi, le droit de dire mon petit mot. » Dans quel sens se fit cette intervention, la prédilection de Luther pour les chants latins, affirmée par de nombreux témoignages, nous en prévient, et le recueil de Walther de 1524 permet d'instituer un jugement certain. A côté des reproductions textuelles que nous avons signalées, sont des pièces telles que *Aus tiefer Noth*[3] (traduction du *De profundis*), dont l'aspect, rythme mis à part, est franchement grégorien ; même remarque pour le *Vater unser*[4] versifié par Luther, et dont la mélodie, qu'on lui attribue parfois, mais à tort, croyons-nous, et par suite d'une confusion, fut publiée dans le livre de chant de Valentin Schumann (1539). Et cette influence se perpétue même après Luther; ainsi, bien que paru en 1560[5], *Erschienen ist der herrliche Tag*[6] semble être, par une étroite parenté de forme et de sentiment, un pastiche heureux des cantiques du quinzième siècle.

On pourrait ainsi étendre à la majeure partie des chorals des rapprochements trop faciles, et superflus, avec l'ancien chant. Cependant, et même sans s'attarder à l'étude d'un des plus connus, le fameux choral de Luther : « C'est un rempart que notre Dieu[7] », dont les versets sont pris au *Gloria* de la « messe des Anges » et au *Credo* du cinquième ton, nous devons remarquer que deux chorals, dont les paroles sont de Nicolaus von Hofe (Decius), sont rédigés sur des fragments du *Gloria* pascal. Ce sont les chorals : *Allein Gott in der Hoeh'sei Ehr*[8] *(Gloria in excelsis)*, et *O Lamm Gottes unschuldig*[9] *(Agnus Dei)*.

Pour compléter cette étude, et bien que nous ayons voulu nous restreindre aux sources de la liturgie ou des coutumes populaires catholiques, nous rappellerons qu'un certain nombre de chorals proviennent de compositeurs catholiques. *Nun ruhen alle Waelder*, que Mozart admirait, est d'Henri Isaac, mort en 1519; *Herzlich thut mich verlangen*[10], de Leo Hasler, qui laissa des messes et d'autres œuvres latines.

1. On a reproduit, en le lui attribuant, le choral « Wir glauben all' an einen Gott » (traduction du *Credo*). Or, ce chant se trouve dans un manuscrit de Breslau de 1417. (Cf. Bach, éd. Peters, vol. VII, 82.)
2. Ils furent ses hôtes, en 1524, pendant trois semaines, consacrées à la rédaction du premier recueil de chorals.
3. Ed. Peters, VI, p. 36 et 38. — Cf. Sonate III de Mendelssohn.
4. Ed. Peters, V, 51, 52; VII, 60, 66. — Cf. Sonate VI de Mendelssohn.
5. « Die Sonntags Evangelia über das ganze Iahr », de Nicolas Hermann, in Ioachimsthal. Wittenberg, 1560.
6. Ed. Peters, V, p. 17.
7. VI, 58. — Cf. l'ancienne hymne *Exsultet cælum*.
8. VI, p. 6, 8, 10, 12, 17, 22, 26, 29, 30.
9. V, 46, VII, 45.
10. V, 30.

Citons, de plus, quelques psaumes de Bourgeois, dont la musique trouva, à la cour catholique de France, le même accueil que les vers de Marot et de Théodore de Bèze; parmi ces derniers, il faut mentionner le *Wenn wir in hoechsten Noethen sein*[1], le dernier choral qu'écrivit Bach; c'est l'adaptation du psaume français cent-quarantième : « O Dieu, donne-moi délivrance ».

Enfin, et ceci peut lever les derniers scrupules, nombre de chorals ont été recueillis, depuis le dix-septième siècle, par les catholiques allemands; l'usage qu'ils en font, en les chantant dans leurs cérémonies, peut justifier, dans nos églises, une large tolérance à l'égard des pièces d'orgue, auxquelles suffit la gravité du rythme de leur mélodie, qui soutient la structure et guide le développement des motifs instrumentaux. Le rapport de ces derniers au texte interprété est caractéristique chez Bach : on dirait, ici, que la musique tend à mettre en lumière le sens abstrait que renferme le choral, en sa poésie, plutôt qu'à compléter, dans le domaine strict des sons, l'équivalent musical du thème produit. En conséquence, nous remarquerons que Bach n'emploie guère la forme fuguée ou la fantaisie que pour les chorals de grandes fêtes, afin d'établir à la solennité du jour un ferme décor, et largement écrit, où puisse évoluer « cette foule de gens parés, descendant les degrés d'un perron monumental », que Gœthe croit voir s'avancer, lorsqu'il entend le prélude d'une cantate de Bach, orchestrée de trompettes.

D'autres procédés mettent à la disposition de Jean-Sébastien un élément de suggestion plus délicat, dont l'effet est plus intense; soit qu'il mette en œuvre les ressources d'une dialectique sévère pour nous dire les obligations dont les commandements divins nous requièrent[2], aggravant cette image obstinée du devoir par un double dessin persistant, enchevêtré, et comme tordu sur lui-même, mais dont les efforts pour moduler sont vains, enchaîné qu'il est à la marche parallèle d'un canon à l'octave — tels les deux hautbois qui nous contraignent, dans une cantate célèbre[3], à l'inévitable obsession de la mort, tandis que résonne un glas uniforme —; soit que, ne voulant peindre, mais exprimer, il *invente*, dans le choral : « Homme, pleure ta faute[4] », une marche harmonique à lui, pour rendre plus véhémente l'objurgation de pénitence qu'il adresse au coupable. Car Bach n'est pas de ceux à qui suffit la justification par la foi : le cours tout entier de sa vie témoigne d'un idéal de doctrine où la croyance est vivifiée par la pratique personnelle des œuvres.

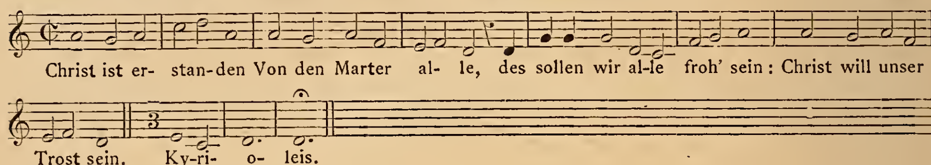
Les deux compositions que nous venons de citer pourraient servir à résumer le « livre de raison » qu'il tint, y enserrant, chaque jour, et selon que son art le lui permit, plus tendre et indécis dans les années de jeunesse, puis descriptif et pompeux, avant d'arriver à l'austère sérénité des œuvres dernières, « œuvres conçues sous l'aspect de l'éternité », eût dit Spinoza, le fruit d'un exercice spirituel continu, où l'on peut reconnaître les progrès de cette adhésion aux lois de Dieu que saint Bonaventure appelle *Itinerarium*

1. V, p. 55; VII, p. 74.
2. VI, 50. — C'est le « Chant de Catéchisme » sur les dix commandements.
3. « Liebster Gott, mann werd' ich serben ? » — Bach., Gesellschaft, première année, n° 8.
V, 45. — Nous devons, pour compléter l'article paru dans le numéro précédent, signaler, parmi les chorals antérieurs à la Réforme : « Da Jesus am Kreuze stund » (V. 11).

mentis in Deum, qui seule permet « de se libérer de la volonté de Dieu, ajoute le vieil Eckart, vivant au sein même de cette volonté ».

A. Pirro.

Erratum. — Par une erreur involontaire, la citation musicale suivante a été omise dans le corps de l'article précédent (numéro de mai 1897, avant-dernier alinéa de la page 66). Voici ce texte transcrit en notation moderne ; les barres de mesure ont été ajoutées pour faciliter la lecture.



Nota. — Nous avons transcrit ce choral d'après le *Livre de Chant* de Valentin Schumann (Leipzig, 1539), n° 552.



L'IDÉE RELIGIEUSE DANS LA POÉSIE LYRIQUE

ET LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN-AGE

(Troisième article)

En disant à la fin du précédent article que le texte musical des épîtres farcies appartient au chant liturgique et non à l'art des mensuralistes, en ajoutant que les règles générales de l'interprétation des mélodies grégoriennes trouvent ici leur application, nous prenions implicitement l'engagement d'éclaircir et de préciser un point essentiel : l'interprétation rythmique de cette épître. Mais, ce que nous pourrions en dire, au sujet de l'épître de saint Étienne, serait également vrai de toutes les farcitures en langue vulgaire qui se chantent sur une mélodie de plain-chant ; aussi réservons-nous cette étude pour les derniers articles, où seront examinées les questions générales qui intéressent notre sujet, et cette fois nous nous contenterons d'étudier la tonalité et la structure de la phrase mélodique dans l'épître qui fait l'objet de cet article.

A) Tonalité. — L'abbé Lebeuf (*Traité historique,* etc., p. 41) dit expressément : « Or, en toutes ces paraphrases qui sont sur le martyre de saint Étienne, le chant est mineur-inverse, qui exprime assez bien le ton d'une complainte... les chûtes en un mot y étoient très-fréquentes sur la corde *mi.* La conclusion du chant étoit sur la même corde ; ce qui constitue un chant mineur-inverse que les Grecs appeloient Barypycne, mot composé de deux racines qui sont très expressives pour ceux qui en ont l'intelligence et que je développerai dans le Traité pratique du Chant. »

L'observation de l'abbé Lebeuf est d'autant plus intéressante à relever, que, comme il le remarque lui-même, tous les manuscrits nous donnent l'épître de saint Étienne notée dans le troisième mode. D'où vient ce terme de mineur-inverse? Notre auteur appelle « tons mineurs » les premier, second, troisième et quatrième modes du chant liturgique, parce qu'au-dessus de la note

finale *(ré, la, mi, si)*, il y a une tierce mineure, c'est-à-dire une tierce composée d'un ton et demi ; si au-dessus de la finale il y a ton, puis demi-ton, la tierce est simplement mineure, ou mineure droite, tels les premier et second modes ; si le demi-ton est au bas de la tierce, la tierce mineure est alors renversée et le mode en prend le nom de mineur-inverse : c'est le cas du troisième et quatrième mode, c'est-à-dire de l'épître qui nous occupe, et de la sorte se trouve expliqué le terme obscur par lequel l'abbé Lebeuf désignait les épîtres de saint Étienne.

Notre auteur dit aussi que le *mineur-inverse* exprime assez bien le ton d'une complainte, et avec raison, car nous le retrouvons très nettement accusé dans le beau chant de la Génération, qui se récitait et qui se récite encore à la fin de matines, la nuit de la Noël, immédiatement avant la messe de minuit dans le rit monastique ; les livres de chant le donnent souvent assez défiguré, pour que nous en publiions un texte très pur, très caractéristique, d'après un évangéliaire appartenant à l'église autrefois collégiale, aujourd'hui paroissiale, de Saint-Maclou, à Bar-sur-Aube ; le manuscrit est écrit en notation messine diastématique ; nous le transcrivons en notation carrée traditionnelle.

In-i-ti-um sancti Evange-lii secundum Mathe - um. Glori - a tibi Domi-ne. Liber gene-ra-ti-

onis Jhesu Christi fi-li-i Da-vid, fi-li- i Abra-ham. Abraham genu- it I-sa- ac, I-sa- ac au-

tem ge-nu- it Ja- cob, Jacob au-tem ge-nu- it Judam et fratres e-ius.

Donc, le texte de l'Évangile, aussi bien que la paraphrase, se chantent en troisième mode, mais il est à remarquer, dans le texte latin, la persistance, à la fin de chaque verset, d'une formule rythmique qui s'accorde heureusement avec le caractère du mode et qui s'unit à lui pour donner au chant une expression douloureuse et plaintive ; cette sorte de cadence est à signaler, étant donné sa fréquence ; la voici :



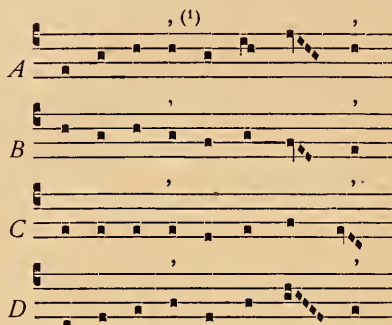
Il semble en effet, quand on consulte le savant catalogue d'antiennes que M. Gevaert a donné dans son dernier ouvrage[1], que cette terminaison est particulièrement recherchée dans les antiennes du troisième mode ; le type est « *Cunctis diebus vitæ nostræ salvos nos fac Domine*[2] », sur la mélodie suivante :

Cunctis di-ebus vitæ nostræ salvos nos fac Domine.

1. *La Mélopée antique dans le Chant de l'Église latine*, p. 352, thème 36, primitif : Cunctis diébus.
2. Feria tertia ad Laudes, in cant. Ezech.

Cette formule est donc très ancienne, si l'antienne précédente a pris sa forme, comme le croit M. Gevaert, entre les années 440 et 540 ; et du sixième siècle au treizième, on suivrait facilement la continuité de cette cadence ; mais une telle recherche, d'ordre purement liturgique, nous entraînerait trop loin de saint Étienne et de son épître farcie pour oser la poursuivre, et nous revenons à notre sujet en examinant maintenant la structure intérieure de la phrase musicale et le moule dans lequel a été composée notre épître.

B) Structure de la phrase mélodique. — L'épître farcie de saint Étienne, telle que nous la fournit le manuscrit français 375 de la Bibliothèque Nationale, est composée de quatre phrases musicales que voici, détachées et à l'état schématique :



Ces quatre types primordiaux admettent des variantes, dont les principales sont pour la première phrase :



Pour la seconde, qui reçoit le plus grand nombre de variantes sous la syllabe accentuée de la césure, tandis que la fin du vers tombe toujours sur la corde *mi* :



1. Les accents marquent la césure et la fin du vers, qui sont sans doute, comme nous le dirons plus tard, les seules syllabes accentuées de cette récitation.

Pour la troisième :



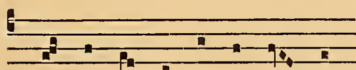
Et pour la dernière :



Tels sont donc les éléments fondamentaux de notre épître farcie ; à la strophe de quatre vers, correspondent quatre phrases mélodiques que nous avons appelées A, B, C, D ; mais dans l'épître de saint Étienne, il y a d'autres strophes qui comptent cinq ou six, ou sept, ou même huit vers : alors voici, et chacun en y regardant peut s'en rendre compte, comment le musicien a procédé :

1° Pour la phrase de quatre vers il n'y a donc pas de difficulté, quatre phrases mélodiques : A + B + C + D.

2° Pour la strophe de cinq vers, il a addition, au commencement, d'une phrase nouvelle ainsi formulée :



ce qui, si nous appelons X la phrase nouvelle, nous donne :

X + A + B + C + D

3° Pour la strophe de six vers, nous avons la formule :

A + B + A + B + C + D

ou cette autre :

A + B + C + D + C + D

4° Avec la strophe de sept vers, nouvelle addition en tête de la strophe :



et, en l'appelant Z, nous avons :

Z + A + B + A + B + C + D

5° Enfin, la strophe de 8 vers est simplement :

A + B + C + D + A + B + C + D

c'est à dire comme deux strophes de quatre vers mises bout à bout.

Cette structure est, on le voit, très primitive, mais il importait de la dégager pour voir plus clair dans les œuvres autrement complexes qui seront publiées dans la suite de ces études. Il y aurait encore bien des choses à dire, beaucoup de remarques à faire, mais le lecteur trouvera peut-être que c'est méconnaître le caractère populaire et simpliste de ces pièces, que de chercher en elles plus de subtilités que le pieux et naïf trouvère n'a songé lui-même à en introduire ; notre but est ici de mettre en lumière quelques-unes de ces lois primordiales et naturelles qui sont à la base de toutes les littératures et de tous les arts, et auxquelles obéissent d'instinct, avant que de les codifier et de les suivre par imitation, poètes et musiciens.

(A suivre.) PIERRE AUBRY.



DE L'ORIGINALITÉ DANS LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Nous ne croyons pas utile de revenir sur certaines objections qui ont été faites au sujet de la musique palestrinienne : sa monotonie, par exemple, son inexpression. C'est maintenant de l'histoire ancienne. M. Bordes les a suffisamment réfutées dans plusieurs articles de la *Tribune*. Ce que nous voudrions faire dans ces quelques lignes, serait de répondre à une objection fort grave en apparence, car elle a pour elle tous les symptômes de la vérité.

« Si la musique palestrinienne est le seul genre de musique religieuse, vous empêchez la composition de nouvelles œuvres, ou du moins vous réduisez ces dernières à la servile imitation. L'imitation, vous le savez, est cette chaîne qui rend captive l'originalité de l'artiste ; or, c'est cette originalité qui donne à l'auteur sa manière d'être particulière, c'est ce qui le personnifie, et comme telle, elle mérite tous nos égards, tous nos respects. »

La chose n'est-elle pas grave? — Mais nous nous empressons d'abord de faire remarquer que Palestrina n'a pas inventé le genre religieux; ce genre existait bien avant lui. Palestrina et ceux de son école ont travaillé dans ce genre, et chacun de ces maîtres a su donner à son œuvre la marque de son originalité personnelle, originalité qui ne peut échapper à ceux qui ont quelque peu étudié leur musique. Nous pouvons donc dire qu'elle est une espèce dans un genre; or, tout genre contient plus d'une espèce dès qu'il se subdivise. Dès là nous pouvons conclure à la possibilité d'une musique religieuse moderne.

Quant à l'originalité, « elle mérite tous nos égards, tous nos respects », nous sommes bien loin de le nier, et personne plus que nous ne saurait professer à son endroit un plus grand culte.

Nous sommes donc obligés de reconnaître que cette originalité existe, qu'elle a ses lois, ses limites propres, qui sont le beau, le vrai, le vraisemblable. En deçà de ces limites elle peut se mouvoir à son gré, et même elle le doit, et plus elle prendra expansion, plus elle sera appréciable.

Ici, il est nécessaire de faire une distinction entre le beau religieux et le beau que j'appellerai profane, car l'un et l'autre existent ; cela dépend des cir-

constances : une chose en soi est belle, mais elle peut devenir laide suivant le lieu où elle se trouve.

L'originalité jouant son rôle surtout dans les manifestations artistiques, les bornes à elle assignées varieront avec la diversité du beau qu'il s'agira d'exprimer. Donc nous pouvons dire aussi que le beau religieux et le beau profane ont leurs frontières, que l'on ne peut franchir sous peine de s'égarer.

Si donc l'artiste, par sa manière de sentir, de penser, d'analyser, de synthétiser, d'observer (toutes choses qui, si elles lui sont particulières, constituent son originalité), est porté à prendre son vol au-dessus des remparts qui défendent le beau religieux pour aller s'abattre dans le camp du beau et du vrai profanes, c'est qu'il n'est pas fait pour composer à l'église, et nous serons les premiers à le dissuader d'une telle entreprise plutôt que d'entraver son originalité. Nous avons la plus ferme conviction qu'il se trouvera des artistes qui sauront, sans s'asservir sous le joug de Palestrina, se renfermer dans les bornes du beau et du vrai religieux et donner le jour à des œuvres originales.

Cependant défions-nous qu'une crainte trop grande de rendre esclave notre originalité ne nous empêche d'étudier les chefs-d'œuvre des siècles passés. Cette étude sera d'un grand secours, et elle est même obligatoire pour épurer le goût et imprimer une direction aux jeunes artistes, sans les rendre nécessairement copistes, imitateurs.

La chose principale est de bien connaître les domaines du beau, du vrai religieux. Ils sont vastes et prêtent à une noble et riche exploitation. Efforçons-nous donc de nous former le goût, défions-nous du goût du temps actuel. Cherchons le beau et exprimons-le tel que nous l'aurons trouvé et senti, non pas comme Palestrina l'aurait senti, mais en ayant soin de nous maintenir dans les limites, comme il a su le faire.

Quelques théories sur cette matière seraient peut-être utiles. Nous nous efforcerons d'en tenter l'exposition un jour dans de prochains articles.

A. Marie.



La Musica Sacra en España

L'an dernier, dans notre numéro de février, nous annoncions avec un réel plaisir la fondation à Madrid d'une *Asociacion* par S. Ém. Don José-Maria de Cos, Archevêque-Évêque de Madrid-Alcala, à qui nous avons eu l'honneur insigne d'être présenté au Congrès de Bilbao, *Asociacion* instituée pour le relèvement de la musique religieuse en Espagne. Un journal comme notre *Tribune, La Musica religiosa en España,* était créé ; organe de la Société, il n'a cessé depuis de prospérer, d'assurer le succès de cette vaillante campagne. Si l'on en juge par les seuls comptes rendus qui nous sont parvenus, fatalement incomplets, nous devons reconnaître que « tra los montes » on travaille au triomphe de la grande cause avec autant d'ardeur que dans notre pays.

Les maîtrises espagnoles ont sur les nôtres cet avantage capital que beaucoup d'entre elles, tout en ouvrant leurs chapelles à une musique moderne,

souvent, hélas! indigne du lieu saint, ont toujours conservé à leur répertoire la musique polyphonique des maîtres des seizième et dix-septième siècles, un peu comme nous avons conservé le plain-chant, avec une exécution lamentable, barbare, qui pour l'avenir était préférable à l'absolue suppression. Tandis que chez nous le pauvre chant grégorien allait se ralentissant de plus en plus, « s'enténébrant » dans les sourds et saccadés grognements des chantres à gages, en Espagne la musique polyphone perdait sa noble allure, son ordre rythmique, tout accent musical, dans les glapissements des hautes-contre et des enfants forcenés. C'est du moins ce que j'ai pu constater dans plusieurs cathédrales d'Espagne, où souvent la bonne volonté des exécutants ne pouvait pallier le résultat grotesque d'une telle méthode. Messieurs les chanoines ne sont vraiment pas difficiles, tant en France qu'en Espagne; ils oublient que la décence dans le chant est la première vertu du culte. Donc, l'Espagne chantant encore la musique polyphone, la réforme y était plus facile à tenter, à mener à bonne fin. Si l'on considère seulement les maîtrises qui empruntent aux *Chanteurs de Saint-Gervais* leur répertoire et se tiennent en constants rapports avec eux, on en peut compter déjà un bon nombre. Dans la seule ville de Barcelone, lors des fêtes pascales, quatre ou cinq maîtrises ou sociétés exécutèrent la musique polyphonė. Nous lisons dans le *Butlleti de la Institucio Catalana de Musica,* rédigé en langue catalane, le compte rendu élogieux de ces exécutions; c'est d'abord la Société catalane de concerts, qui, le 28 mars, exécuta la messe *O quam gloriosum* de Vittoria intégralement, ainsi qu'un *Adoremus* et un *Cruxifixus* de Palestrina ; puis c'est l'*Orfeo Catala,* dirigé par un maître, M. Millet, qui, à la messe *O quam gloriosum,* ajoute l'*Ave Maria* et le *Tantum ergo* de Palestrina, le *Verbum caro* de Roland de Lassus, le *Regina cœli* d'Aichinger. C'est, nous apprend le *Diario de Barcelona,* à San Pedro de las Puellas, l'exécution du *Domine convertere* de Lassus, de l'*O vos omnes* de Vittoria, des *Improperia* de Palestrina, du *Magnificat* de Festa. « Hemos de insistir en el efecto grandioso que estas composiciones producen en el templo, ejecutadas bajo la direccion de un maestro esperto. » C'est le 4 avril, au théâtre, cette fois, un concert vocal uniquement composé des œuvres de nos maîtres : *Jesu dulcis* et *O magnum mysterium* de Vittoria, deux chorals de Bach, *Ave verum* de Mozart, *In monte Oliveti* de Palestrina, *Ecce quomodo* de Vittoria, *Gozos a la Virgen* de Brudieu, primitif catalan, *Ave Maria* de Vittoria, par les hommes, *Oracion de la Mañana* de Berlioz (Enfance du Christ), par les enfants, *Duo Seraphim* de Vittoria, par la section des señoritas, puis des fragments importants d'une messe de Vittoria. La *Musica religiosa* consacre un long article à cette audition, qui paraît avoir été un grand événement artistique. C'est, le 4 avril, à la Société catalane de concerts, l'audition du *Tædet animam* de Moralès, du *Salve Regina* de Guerrero, de l'*Ego sum panis vivus* de M. l'abbé Boyer, de l'*Alleluia* de Bossi, un motet du jeudi saint de Mas, etc. La *Musica religiosa en España* fait un compte rendu élogieux de cette audition, que dirigeait le maestro don Domingo Mas. Quelques jours avant, l'*Institution catala de Musica* donnait une remarquable audition du magnifique motet de Guerrero, *Ave virgo sanctissima,* que les Chanteurs de Saint-Gervais nous promettent depuis longtemps.

A la cathédrale de Barcelone, la chapelle prépare pour les fêtes du *Corpus*

Christi la superbe messe *Ecce sacerdos magnus*, à cinq voix, de Guerrero ; on dit que la célèbre chapelle compte se consacrer exclusivement à l'exécution de la musique polyphone. Mais ce progrès de la cause ne semble pas se borner à Barcelone ; d'autres grandes villes d'Espagne ont suivi le mouvement : sans compter Bilbao, la jeune cité, où s'exécutent nombre de pièces de notre répertoire, Madrid, où s'étaient données déjà l'an dernier des auditions intéressantes, semble vouloir persévérer dans la bonne voie. Le jeudi et le vendredi saints, l'*Orfeon del Circulo de Obreros de San José* exécuta à la cathédrale de Madrid la *Passion* de Vittoria, les *Improperia* de Palestrina, le *Vexilla Regis* de Navarro, le *Christus factus est* de Comès, et l'*Ego sum panis* de l'abbé Boyer, qu'interpréta si parfaitement l'orphéon de Bilbao lors des fêtes qui eurent lieu dans cette ville en août 1896. A Valence, une Société, sous le vocable de Sainte-Cécile, vient de se créer, Société destinée à « moralizar la musica en el templo ». Le président directeur est don Salvador Giner. Elle donne des exécutions et ouvre des concours avec primes de deux cents et deux cent cinquante pesetas. Dans la même ville, pendant les jours de la Semaine sainte, la maîtrise de la cathédrale, que dirige don Juan Bautista Pastor, chanta tout un ensemble d'œuvres de Palestrina, Comès et Eslava. La chapelle du *Corpus Christi*, que dirige don Vicente Ripallès, exécuta nombre de motets classiques de Comès, Cabezon, Martinez, etc. Les chapelles des monastères ne restent pas en arrière ; nous lisons des comptes rendus d'auditions à l'Escorial, où la chapelle des Pères Augustins, que dirige le P. Leoncio Zufiria, exécuta, le jour de la Purification, le *Senex portabat* et le *Nunc dimittis* de Vittoria ; au monastère du Montserrat, près de Barcelone, où, pendant la Semaine sainte, nombre de motets de Vittoria, de Perez, de Comès, Aronaz, etc., furent exécutés. On sait du reste que cette chapelle monacale est une des plus sérieuses d'Espagne.

A qui revient la gloire de cette magnifique floraison, en Espagne, du grand art religieux ? Au maître courageux et merveilleusement intelligent qui a consacré toutes ses forces à cette œuvre de restauration avec une opiniâtreté que rien n'abat, avec la conscience du devoir accompli, même dans un pays où l'on aime assez remettre au lendemain les entreprises nouvelles, et où l'on doute volontiers, comme chez nous, des efforts désintéressés et des courageuses initiatives : j'ai nommé Felipe Pedrell, l'auteur du beau drame encore injoué *Los Pireneos*, et de cette belle collection *Hispaniæ Musica sacra*, précieuse au double point de vue des textes musicaux publiés et des documents historiques et bibliographiques qu'elle contient. Fils de cette Catalogne magnifique, qui semble vouloir devenir le véritable cerveau de l'Espagne, appelé maintenant à Madrid comme professeur au Conservatoire, membre de l'Académie, don Felipe Pedrell doit voir avec quelque orgueil que sa campagne pour la remise en lumière des admirables œuvres des primitifs espagnols, les premiers dans l'expression de l'émotion humaine et mystique à la fois, est à la veille de gagner toute la Péninsule. Un jour nous parlerons de l'ensemble de ses publications si remarquables, auxquelles nous souhaiterions peut-être une forme un peu plus pratique, afin d'en aider la diffusion, forme conçue un peu dans le genre de celle de notre *Anthologie des Maîtres religieux primitifs*, qui, nous pouvons le dire avec quelque orgueil, a aidé à toutes ces exécutions, car si

le *Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais* est déjà en beaucoup de mains en France, son action s'étend à bien des maîtrises de l'étranger, d'Espagne, d'Angleterre, de Belgique et d'Italie. Que l'on ne nous dise plus que la musique de Palestrina est inchantable et qu'elle ennuie les fidèles ; elle ne gêne que les faux artistes et les indolents, qui ne veulent prendre le courage de l'étudier et de l'aimer. Félicitons donc grandement toutes ces initiatives espagnoles, et souhaitons une fois de plus l'union étroite entre les trois nations latines pour le triomphe de l'art latin et catholique.

J. de Muris.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

Poitou, Charentes et Vendée

Après les récentes fêtes de Poitiers, qui obtinrent un si grand et si légitime succès, voici qu'en attendant la prochaine grande fête annuelle, qui cette fois doit avoir lieu en février 1898 à Angoulême, des manifestations locales se préparent, comme cela est prévu dans les statuts de la Société. Ces fêtes qui, tout en étant secondaires, ne promettent pas moins d'être très importantes, auront lieu dans le diocèse de Luçon, en Vendée, aux Sables-d'Olonne, le 8 juillet prochain, grâce à la généreuse initiative de M. l'archiprêtre de Notre-Dame des Sables, M. l'abbé Robert du Botneau, une des lumières du diocèse, à qui nous devons la création de la maîtrise de Notre-Dame des Sables, fondée depuis longtemps déjà, et qui fut peut-être la première en France qui se consacra courageusement à la réforme bénédictine pour l'exécution du chant grégorien. La maîtrise, actuellement dirigée par un ecclésiastique habile et intelligent, M. l'abbé Marcetteau, nous prépare une audition modèle qui produira, nous en sommes sûrs, une grande impression sur la foule de prêtres et d'amateurs qui viendront de tous les points du diocèse pour assister à ces fêtes, présidées par S. G. Mgr l'Évêque de Luçon, un des patrons de la première heure de la *Schola Cantorum*. M. le chanoine Peret, Secrétaire général de la *Schola Régionale*, secrétaire de l'évêché de Poitiers, a promis son concours. Le Rme Père Abbé de Ligugé dira la sainte messe ; le R. P. Pothier, le R. P. Lhoumeau et M. Ch. Bordes prononceront des conférences : c'est dire que la fête est sérieusement conçue, et que, là encore, la cause du vrai chant d'église, tant grégorien que figuré, gagnera du terrain et verra se créer de nouveaux adeptes. Nous reparlerons dans notre prochain numéro de ces fêtes.

J. de Muris.



NOS CONCOURS

Le résultat des derniers concours sera donné dans le prochain numéro. M. Vincent d'Indy, professeur de contrepoint et de composition à la *Schola* de Paris, prié par ses collègues du Comité d'accepter la charge de *rapporteur* de nos concours, rédigera dorénavant cette rubrique de notre Bulletin. M. l'abbé Perruchot, un de nos associés de la première heure, a bien voulu se dessaisir de cette charge au profit de M. Vincent d'Indy, que sa situation de professeur de composition semblait indiquer pour ce genre de travail. Nous espérons que M. Vincent d'Indy, dont la classe de composition est très suivie, voudra bien parfois faire une part de ses précieuses doctrines pour beaucoup de nos

concurrents qui sont éloignés à regret de Paris ; nous pensons être en cela leur interprète à tous. Ses leçons, rédigées en partie dans la *Tribune*, seront certainement bien accueillies, et ne pourront qu'amener plus de disciples encore autour du jeune et célèbre maître.

Il est mis au concours pour le mois de juin une **Pièce d'Orgue** sous forme d'offertoire ou de communion. Les manuscrits devront être remis avant le 15 septembre prochain.

La Rédaction.



MOIS MUSICAL

PARIS

Clichy. — M. Drees, maître de chapelle de la paroisse, poursuit courageusement l'éducation musicale de sa maîtrise et de ses auditeurs. Il a fait entendre, le jour de la Pentecôte, la messe *O quam gloriosum* de Vittoria et divers motets de l'école palestrinienne. Les exécutants ont compris depuis longtemps déjà, et le nombre des amateurs va croissant tous les jours. Avant peu, M. Drees aura, j'en suis sûr, complètement réformé le goût du clergé et des fidèles de sa paroisse. Nous connaissons une église importante où, après cinq années de « régime choral » imposé, une circonstance particulière amena accidentellement au chœur violons et... saxophones ! Ce fut un *tolle* général de la part de ceux-là mêmes qui, au début, s'élevèrent contre cette réforme. Ne désespérons donc jamais, et félicitons M. Drees de son heureux résultat.

DÉPARTEMENTS

Limoux (Aude). — M. l'abbé Rousseau a fait exécuter, pour la fête de saint Louis de Gonzague, la *Messe* de M. l'abbé Boyer. Le salut, composé du *Salve Regina* de Gurtler, de l'*Ave verum* de M. de La Tombelle, de l'*Ave Maria* du R. P. Comire et du *Tantum ergo* de M. l'abbé Perruchot, a été très apprécié et fait honneur à la jeune maîtrise.

Périgueux. — Nous lisons dans le *Journal de la Dordogne* :

« Hier soir, 16 juin, l'église de la Cité présentait le spectacle des plus beaux soirs du mois de Marie. Vous me demanderez peut-être pourquoi les prêtres et les fidèles de Périgueux affluaient, un jour ouvrier, sous les vieilles coupoles, témoins de tant de solennités ? — La jeune *Schola* de Saint-Etienne nous y offrait gracieusement les prémices de ses auditions musicales.

« Dieu merci, l'exemple des Chanteurs de Saint-Gervais commence à porter ses fruits parmi nous. Un artiste de talent, sympathique à toute notre population — j'ai nommé M. Ponsard, — a conçu l'heureuse idée de fonder une Société ayant pour but de ressusciter dans nos églises la vraie musique religieuse, celle qui est voulue par l'Eglise, celle du reste que tous les artistes supérieurs — Beethoven, Wagner et Gounod en tête — n'ont cessé de proposer à notre admiration. Déjà des essais analogues, mais isolés, avaient été tentés en plusieurs églises et chapelles de notre ville ; ces jours-ci encore, dans une de nos chapelles, où l'on goûtait de belle et bonne musique religieuse, — non point de cette musique qui minaude ou gambade, comme s'exprimait L. Veuillot, mais de cette musique priante qui semble un écho des harmonies du ciel.

« Donc, des dames et des messieurs de la ville, au nombre d'une trentaine environ, ont répondu à l'appel de M. Ponsard, et vraiment tout homme de goût doit les féliciter de leur coup d'essai.

« Ces dames et ces messieurs ont fidèlement assisté aux répétitions, — chose louable, mais indispensable. Aussi, le résultat qui a couronné leurs efforts est tout simplement merveilleux. »

Au programme : *Alma Redemptoris* de Palestrina, *Regina cœli* d'Aichinger, *Ave verum* de F. de La Tombelle, *Litanies* de Ch. Bordes, *Cantilène* à sainte Cécile, *Tantum* de Bach, etc.

« J'espère, continue le signataire de l'article, M. l'abbé Chaminade, qu'il ne déplaira pas à la la Société naissante d'apprendre que non seulement les artistes, mais même les autorités ecclésiastiques, voient avec plaisir la fondation d'une Société décidée à ne chanter que de la musique toujours conforme aux lois de l'art et de la liturgie, ce qui n'empêcherait pas la *Schola* de nous servir, à l'occasion, dans une salle de concert, un madrigal d'Orlando Lasso ou une cantate de Carissimi, ou même un *Salmo* de Marcello. Le patronage de S. G. Mgr l'Evêque est acquis à la restauration de la musique sacrée.

« Il ne reste donc plus à M. Ponsard qu'à fixer les éléments réunis par lui, à les constituer en Société et à élaborer des statuts qui « ne demeurent pas à l'état de théorie ».

Nous voici donc en présence d'une nouvelle Société affiliée à la nôtre, embrassant ses principes et poursuivant comme nous la bonne campagne. Ce résultat, nous le devons en grande partie au passage des Chanteurs de Saint-Gervais à Périgueux; ce n'est pas la première fois que la chose se produit, et nous nous en réjouissons grandement. Ce ne sera pas la dernière aussi, car les Chanteurs n'ont pas renoncé à continuer leurs tournées de propagande, et la prochaine année leur comptera encore de belles victoires, et, ce qui importe plus encore pour notre propagande, des résultats précieux comme celui de leur audition de Périgueux.

Saint-Dizier. — M. Henri Pirro a fait exécuter pour la première fois, à la paroisse de Marnaval, le jour de la Pentecôte, la messe *O quam gloriosum* de Vittoria, le motet *O quam gloriosum* du même, sur les thèmes duquel la messe a été composée, et divers faux-bourdons et motets de son répertoire. Nous avons plus d'une fois loué les exécutions de M. Pirro.

Niort. — A l'école Saint-Hilaire, M. l'abbé Meschine travaille avec ardeur à la transformation du chant choral. C'est ainsi qu'il a fait exécuter dernièrement, par ses petits et grands chanteurs, quelques pièces faciles de Palestrina, Andréas, Casciolini et Baïni. Tous nos encouragements aux jeunes interprètes et à leur zélé directeur, qui fut un de nos premiers adhérents.

Poitiers. — Le jour de la Pentecôte, quelques-uns des morceaux exécutés à la cathédrale le jour de Pâques ont été réentendus. Le *Kyrie* d'Haydn, la prose *Veni Sancte Spiritus* et le *Factus est repente* d'Aichinger complétaient une sélection musicale d'ordre absolument supérieur. Nous ne saurions trop féliciter M. l'abbé Gaborit de ces exécutions, dignes à la fois des chefs-d'œuvre de l'art chrétien et de la réputation toujours grandissante de sa maîtrise.

G. de Boisjoslin.



VOYAGES DE PROPAGANDE

Sous cette rubrique nouvelle, nous enregistrerons tous les déplacements des Chanteurs de Saint-Gervais, tous les concerts ou conférences donnés en province en vue de divulguer l'art que nous nous sommes donné pour mission de remettre en lumière. Cette fois, nous devons rendre compte du dernier voyage des Chanteurs de Saint-Gervais, entrepris le 5 mai dernier, et qui dura une huitaine de jours. Les villes visitées furent : Limoges, Périgueux, Brives, Rodez, Toulouse, Montauban et Bordeaux. A Limoges, en un concert, les Chanteurs firent apprécier du public des pièces religieuses et profanes des maîtres de la Renaissance, du chant grégorien et des morceaux modernes religieux. Une conférence de M. Ch. Bordes commentait la partie religieuse du concert, tout en initiant les auditeurs à la Schola et à sa doctrine. Des concerts-conférences du même genre furent donnés à Rodez, à Toulouse et à Montauban, et avec le plus grand succès, tandis que des auditions purement d'église avaient lieu à Saint-Etienne de la Cité de Périgueux, à Saint-Martin de Brive, et aux cathédrales de Rodez, de Toulouse et de Montauban. A Bordeaux, où les Chanteurs s'étaient déjà fait entendre à Saint-Seurin, en janvier dernier, l'audition avait un caractère plus particulièrement profane, malgré l'exécution de plusieurs motets, et cette fois le concert d'éloges fut unanime. C'était ainsi clore à notre faveur la polémique soulevée lors de leur premier voyage par certains détracteurs de la musique vraiment religieuse. D'autres voyages sont en projet, et les Chanteurs sont d'ores et déjà retenus pour des concerts et auditions d'église pour le courant de l'hiver prochain. Nous en rendrons compte.

G. de B.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Les pièces que nous donnons en encartage sont empruntées, l'une à l'*Anthologie*, l'autre à notre *Répertoire moderne*. L'*Ego sum pauper* de Croce est, tout en restant très simple, d'un sentiment très profond. Il fait partie du *Recueil à voix égales*, qui paraît en ce moment sous la forme

Edition sans réduction des voix, les souscriptions au recueil avec réduction n'ayant pas été d'un nombre suffisant pour en assurer l'édition. Quant à l'*O quam suavis est* de M. Paul Jumel, c'est un des premiers motets couronnés à nos concours. Elève du cours de M. V. d'Indy, M. Paul Jumel est un des jeunes compositeurs de la *Schola* sur lequel nous fondons les plus grandes espérances. Son motet est une de ses toutes premières œuvres. Il est édité au *Répertoire moderne* sous le nº 4. (Prix : 1 fr. ; parties de chœur : 0 fr. 10.)

C. B.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Petit Traité de Psalmodie, par les RR. Pères Bénédictins de Solesmes. — Solesmes (Sarthe), Imprimerie Saint-Pierre (1897).

Ce petit traité de psalmodie, comme il est dit sur le verso de la couverture intérieure de l'opuscule, est un chapitre extrait de la *Méthode de Chant grégorien* que nous préparent les Révérends Pères. Il sera publié plus tard, en guise de préface, en tête des *Psaumes des Vêpres entièrement notés*. Cet ouvrage ne sera pas un des moins précieux sortis des presses de Solesmes; les services qu'il rendra aux lutrins seront immenses à notre époque, où le recrutement des chantres est devenu presque impossible. Voici une brève analyse du *Petit Traité* actuellement publié. Après un rapide exposé de la *psalmodie* en général, des *intonations* psalmodiques et de la *teneur*, qui forment les matières des trois premiers chapitres, matières sur lesquelles on est généralement d'accord, les Révérends Pères, à partir du quatrième chapitre, étudient avec une grande logique et démontrent avec une merveilleuse clarté les règles et leurs applications au sujet des cadences, médiantes et terminaisons. Divisant les cadences en deux types syllabiques : 1º le type *dissyllabique* ou spondée tonique, *méo*, et 2º le type *tétrasyllabique* ou dispondée, *córde méo*; ils renferment les médiantes et finales en deux grandes familles : celles à *un accent*, de deux (spondée) ou de trois syllabes (dactyle), et celles à *deux accents*, dont chaque pied peut contenir deux ou trois syllabes, spondée ou dactyle. La conséquence logique de ces divisions est la suppression absolue de toute syllabe ou note *survenante*, sauf le cas prévu où il y a substitution du *dactyle* au *spondée*.

Voici, du reste, la belle définition que les Révérends Pères donnent à ces cadences : « Par le fait même de leur origine, elles ont reçu, des *spondées* sur lesquels elles ont été calquées, une empreinte ou forme *rythmique* qui doit être respectée ; le nombre des notes essentielles, leur valeur, la place des fortes, des faibles, tout cela est fixé, déterminé d'avance, et les différentes chutes syllabiques du psautier devront humblement s'assujettir à cette ordonnance. Une seule concession est faite au texte par la mélodie : *substitution de la forme dactylique à la forme spondaïque*, et c'est tout. »

Une règle unique et sans exception est donnée à chacune des deux catégories de cadences, à un ou à deux accents : *A la note ou au groupe d'accent doit correspondre la syllabe accentuée* (accent tonique ou accent secondaire) *du dernier ou des deux derniers spondées ou dactyles de la médiante ou de la terminaison*. — Quant aux notes ou groupes qui précèdent l'accent, on donne à chacun d'eux une syllabe. Exemple :

CADENCE A **UN** ACCENT

1er en g

Se-de a dextris *me- is* (Spondée)
Be-ne-di-ci- te *Domi-num* (Dactyle)

CADENCE A **DEUX** ACCENTS

1 2

5e en a

Sede a *dex-tris me- is* (Spondées)
Be-ne- *di-ci-te Dominum* (Dactyles)

En conséquence, les cadences à deux accents ne peuvent recevoir que quatre formes régulières ; elles comprennent au plus six syllabes.

a) Dispondée	/. /.
b) Spondée et dactyle	/. /..
c) Dactyle et spondée	/.. /.
d) Didactyle	/.. /..

Les mots hébreux sont accentués à la façon latine, les monosyllabiques suivent la règle ordinaire ; plus de cadences rompues ; tout se simplifie, tout apparaît avec une logique surprenante appuyée sur l'étude approfondie des textes. « C'est, nous disent les Révérends Pères, en remontant, à travers les siècles, à la pure tradition grégorienne, que nous trouvons cette méthode simple et pratique, en même temps que la plus rationnelle et la plus conforme aux principes qui règlent, dans le chant, les rapports des paroles avec la musique. » En note ils ajoutent : « Ce n'est pas sans mûre réflexion et sans étude approfondie que nous abandonnons les médiantes rompues, déplorable usage contraire à la saine tradition et dont quelques rares vestiges apparaissent vers la fin du douzième siècle. Nous ne pouvons faire ici l'histoire de cette déviation. Disons seulement que la médiante *abbreviata, correpta*, est une erreur du moyen âge analogue à cella qui, dans le seizième siècle, supprimait, au nom de la grammaire et de la quantité, les suites de notes sur certaines pénultièmes brèves, comme si la mélodie n'avait pas ses droits et ses exigences qui priment parfois les lois de l'accentuation et de la quantité. »

Ces règles nouvelles, cette condamnation radicale des errements établis, les pauses de flexe et de médiante, le débit simple et si naturel des versets, sont toutes « rénovations » qui feront verser à nouveau bien des flots d'encre et éclater de canoniales récriminations ; mais qu'importe ? le *radicalisme* des théories de Solesmes n'en est plus à ses premières escarmouches, et la *Schola Cantorum* n'hésitera pas à l'admettre et à en aider le développement. La *Schola* a une mission : celle d'améliorer au plus tôt l'état des lutrins et des chœurs et d'aller à *la pratique*, et ce, avec les moyens les plus logiques et les plus artistiques, laissant les savants s'entre-dévorer et édifier des théories souvent utopiques. Actuellement, la psalmodie est massacrée, les prétendues règles enseignées sont antinaturelles et d'une difficulté inouïe : c'est l'anarchie. Le Psautier de Solesmes, à son apparition, sera un véritable bienfait ; la *Schola* en attend la publication ; elle ne saurait trop engager ses sociétaires à se bien pénétrer des règles qui le régiront, en étudiant avec soin le lumineux petit opuscule que nous ont déjà donné les savants moines de Solesmes.

* * *

Manuel du Chanteur grégorien, par M. l'abbé Brétêcher.
Grenoble, 1896, imprimerie Brotel.

Dans ce petit traité, *pratique* autant que l'a voulu l'auteur, se trouvent résumés et rendus accessibles à tout lecteur, si peu qu'instruit, les principes de la bonne exécution du plain-chant, texte et musique. Car l'enseignement de M. l'abbé Brètêcher vaut surtout par ceci, qu'il conduit à l'intelligence des paroles en même temps que des notes, marchant de la simple articulation des syllabes à leur groupement régi par l'accent, de l'émission des sons isolés à la suite des gammes modales, puis aux combinaisons neumatiques, qui sont les mots du discours mélodique, constitués en une parité de rythme identique avec les termes mêmes du langage. Aussi, indépendamment de l'intérêt direct de ce manuel, qui est de former de bons chantres par des exercices de solfège et de lecture habilement gradués, y rencontrons-nous ce mérite, précieux à un autre titre, de constituer, par voie d'analyse, une démonstration purement logique de la méthode bénédictine ; c'est le plus bel éloge que l'on puisse faire de cet ouvrage, où M l'abbé Brétêcher n'a cherché, dans un louable esprit de vulgarisation, qu'à être *élémentaire* et *complet*, sans montre de science inutile, encore que la plus sûre soit dissimulée au choix des nombreux exemples destinés, à chaque pas, à éclairer l'intelligence des règles. Espérons que, dans une prochaine édition, l'auteur tiendra compte des réformes introduites dans la psalmodie par le petit *Traité* que nous venons d'analyser.

* * *

Le Christ, sonate pour orgue ou harmonium, par R. Lambinet, organiste de la Madeleine de Bordeaux. (Chez l'auteur, rue Ducau, 100, à Bordeaux.) M. Lambinet est un de nos adhérents de la première heure.

X...

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 7 | Juillet 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LA SCHOLA

PREMIÈRE ANNÉE D'ÉTUDES — VOYAGE A SOLESMES



C'EST avec une véritable satisfaction que nous envisageons le chemin parcouru par les idées de la *Schola Cantorum* depuis sa fondation. Certains esprits chagrins, qui se plaisent à diminuer la portée des efforts de la *Schola*, s'en vont proclamant que nous *n'avons rien inventé*, que les Allemands, les Belges, bien avant nous, ont mené la même campagne. Nous regrettons que beaucoup d'entre ceux que l'on compte dans la catégorie de nos *dirigeants* n'aient pas songé avant nous à suivre le mouvement imprimé par l'Étranger. Sans imiter servilement ces sociétés, sans nous enrôler sous leur bannière, ce qui nous a été conseillé sans profit, nous avons préféré aller de notre propre mouvement, rester avant tout *Français*, dévoués aux travaux et aux efforts français, et animés du désir de créer un art religieux national. Nous croyons avoir été

bien inspirés, car nous trouvons dans nos rangs, à l'heure présente, à côté de quelques maîtres, dont la carrière est déjà en partie remplie et dont la France a tout lieu d'être fière, des maîtres moins avancés dans la vie, mais qui comptent déjà parmi les plus appréciés de l'école moderne : j'ai nommé — après Alex. Guilmant, Vincent d'Indy, F. de La Tombelle — Paul Vidal, Guy Ropartz, P. de Breville, Louis de Serres; et j'en passe, car la jeune génération, à peine sortie des bancs de l'école, désire à son tour venir à nous et compléter à notre *Schola* sa culture générale. Et nous ne parlons pas de cet élément ecclésiastique qui nous a donné les abbés Boyer, Chassang, Lepage, Perruchot et d'autres, armés par leur ministère même pour créer un art vraiment religieux et liturgique. N'avons-nous pas vraiment toutes raisons d'être fiers de notre action et des résultats déjà obtenus? C'est pourquoi nous ne nous départirons pas de notre sérénité première, au comité de la *Schola,* souriant des attaques plus ou moins adroites, n'y répondant pas, ne décriant personne et marchant de l'avant, tandis que sous nos pas nous sentons s'affermir chaque jour le terrain, et qu'autour de nous le groupe des amis et des « vrais frères » va toujours grandissant. Parmi eux, nous trouvons des hommes; beaucoup ont pris la parole pour nous défendre, ce dont nous leur sommes reconnaissants; d'autres travaillent au triomphe de l'idée; quelques-uns viennent nous demander conseil en s'asseyant sur les bancs de notre *Schola*; ceux-là surtout sont les sages. Si beaucoup de nos détracteurs avaient moins d'orgueil professionnel et plus de vrai courage, ils les imiteraient, car nous ne nous érigeons pas en *mentors* : maîtres et élèves travaillent en commun et, s'il s'agit de chant grégorien, vont, comme nous le dirons tout à l'heure, demander aux moines, qui en ont retrouvé le secret, de les initier à leur chant, dans le seul but de rendre à l'art chrétien son antique et merveilleuse splendeur.

Nous avons tenu, dans cet article, à rendre compte à nos fidèles sociétaires du premier exercice de notre École de chant liturgique et de musique religieuse et du voyage scolaire à Solesmes, qui en a marqué la clôture annuelle.

Le 15 octobre dernier, comme nous l'avons déjà dit dans la *Tribune*, avait lieu, sous la présidence de M. l'abbé Delamaire, curé de Notre-Dame des Champs, paroisse de l'École, l'inauguration des locaux et des cours institués par la *Schola*. Depuis, quelle a été la destinée de notre œuvre et quels en sont les fruits? Dix élèves s'étaient fait inscrire, répartis sur les diverses classes du degré supérieur; la classe de M. Guilmant (orgue et improvisation) comptait sept élèves; celle de M. V. d'Indy (contrepoint et composition), six; celle de M. de La Tombelle (harmonie), trois; celle de MM. Vigourel et Schilling (chant grégorien), sept; celle de M. A. Pirro (clavier), quatre; celle de M. Ch. Bordes (solfège supérieur et accompagnement), quatre; celle de M. Hettich (chant et gymnastique de la voix), cinq; celle de M. Mathis Lussy (rythme et expression musicale), six.

Depuis, les classes n'ont cessé d'être suivies; de nouveaux élèves s'inscrivaient et donnaient les plus grandes satisfactions à leurs maîtres. C'est ainsi qu'à la clôture des cours, la classe de M. Guilmant comptait dix élèves; celle de M. d'Indy, onze élèves; celle de M. de La Tombelle, six

élèves; celle de M. Bordes, sept élèves, etc. La somme totale des élèves inscrits à la *Schola* pour les cours supérieurs a été de *vingt et un*, dont onze inscrits dès le commencement de l'exercice.

Parmi les élèves de M. Guilmant, certains, notamment M. Decaux, sont aptes à tenir l'emploi d'organiste. D'autres le seront l'an prochain et feront honneur à notre École.

Parmi les élèves de la classe de M. Vincent d'Indy, qu'avait bien voulu faire avec tant de dévouement M. Alb. Magnard pendant l'absence du maître, retenu à Bruxelles cet hiver pour les répétitions de *Fervaal*, quelques-uns sont déjà en mesure d'écrire des œuvres de musique religieuse ou purement musicales dignes de la *Schola*. L'un d'eux est déjà connu de nos lecteurs, c'est M. Paul Jumel; d'autres, bientôt, seront admis au catalogue de notre *Répertoire moderne*, ce sont MM. Dupuis, de Sévérac, etc. Grâce à la direction éclairée de M. V. d'Indy, au solide enseignement harmonique de M. de La Tombelle, le groupe de compositeurs formés à notre *Schola* fera bonne figure, nous en sommes sûrs, dans notre école nationale. A côté d'eux, quelques ecclésiastiques ont suivi les cours; nous les voudrions plus nombreux, car à eux va une grande part de notre sollicitude et de nos soins, un maître de chapelle d'esprit religieux et liturgique ne pouvant être mieux choisi que parmi les prêtres. Beaucoup de nos Cathédrales en ont à la tête de leurs psallettes, certains sont des hommes de valeur, tous seraient des artistes s'ils avaient eu le bonheur d'avoir achevé leur éducation musicale.

M. Guilmant a fait pendant l'année scolaire *soixante et un cours*; MM. d'Indy et Magnard, *quarante-huit*; M. de La Tombelle, *quarante-quatre*; MM. Vigourel et Schilling, *trente-huit*; M. Ch. Bordes, *vingt-huit*; M. Pirro, *quarante-cinq*; M. Hettich, *vingt-quatre*; M. Mathis Lussy, *seize*. Tel est le bilan que nous fournissent les feuilles de présence, rigoureusement signées par les élèves, afin qu'on puisse juger de leur assiduité et de leur travail.

Il nous reste à parler des cours du soir, ou cours populaires. Pour des raisons absolument indépendantes de notre volonté, ils n'ont pas donné ce que nous attendions. Les jeunes gens, souvent nombreux (nous en avons compté jusqu'à vingt-cinq par cours), n'étaient doués que d'une bonne volonté touchante mais nullement artistique. La plupart du temps, ils n'avaient ni voix ni aptitude musicale. Pourtant le cours de clavier a donné quelques résultats. Le cours de chant en aurait donné aussi s'il avait été suivi avec plus d'assiduité. Ces cours qui, dans le principe, étaient créés pour former des chantres, n'auraient réussi que si MM. les curés de Paris, confiants dans nos efforts, avaient astreint leurs chantres à suivre nos cours; mais ces derniers, professionnels pour la plupart, choristes de théâtres ou de concerts, croient en savoir toujours assez en fait de plain-chant. Le seul moyen de former réellement des *chantres*, c'est d'établir des écoles régionales, véritables écoles secondaires, dont la *Schola* de Paris serait l'école normale supérieure; c'est le plus cher de nos projets. Pour y arriver, il faut créer des hommes capables de diriger ces écoles, qui créeront d'autres hommes plus modestes, qui, répartis dans les petites maîtrises de bourgades, comme sacristains-organistes ou chantres, formeront à leur tour des lutrins. Le projet est vaste, mais la *Schola* a le ferme espoir de le réaliser un jour.

A cet âge d'or retrouvé, les chantres de Paris continueront peut-être à *machicoter* encore leur Valfray ; la province leur en aura simplement remontré, comme cela commence à se faire, et les rieurs seront pour nous.

*
* *

Pour terminer dignement les travaux de l'année, grâce à la courtoise hospitalité du Rme Père Abbé de Solesmes et à la sollicitude si dévouée des RR. PP. Dom Mocquereau et Dom Delpech, une excursion scolaire et un séjour de huit jours à la célèbre abbaye avaient été organisés par le comité de la *Schola*. Quelques-uns de nos élèves, retenus par des obligations de famille, n'ont pu se rendre malheureusement à notre appel. Neuf seulement s'étaient joints à nous. Arrivés à Solesmes le vendredi 9 juillet au soir, dès le lendemain la « vie grégorienne » fut organisée. Après avoir assisté à la grand-messe à Saint-Pierre ou à Sainte-Cécile, à dix heures, Dom Mocquereau nous réunissait et, la *Paléographie* en main, nous initiait aux secrets de l'ancienne notation, à la phraséologie si logique et si admirable du chant, à son rythme, et chaque fois, l'esprit tout éclairé des lumineuses démonstrations du Père, maîtres et élèves devisaient sous les grands tilleuls à la sortie du cours sur l'incomparable beauté de ce chant, que la plupart de ses détracteurs n'ont pas pris le temps d'entendre, encore moins d'étudier, avant de le condamner sommairement. On se disputait bien quelquefois, lorsque le prisme des humanités ou de la métrique moderne nous aveuglait, pour aussitôt faire amende honorable, quand le manuscrit primitif avait parlé, nous expliquant tout, les pénultièmes brèves chargées de notes, la loi du cursus, les règles de l'accent oratoire ; toutes choses qui font se rebiffer tant de volontés. Il en est de la *Paléographie* comme du *Traité de Rameau*, dont notre maître d'Indy nous démontrait l'intérêt, la hardiesse et la logique. Ceux qui en parlent le plus n'ont jamais eu le courage de le lire en entier, ni fait l'effort nécessaire pour le comprendre. Combien de thèses absurdes se soutiennent souvent et s'édifient sur ce simple cas d'incurie et de faiblesse !

A une heure et demie, classe de chant pratique sous la direction de Dom Delpech. Ah ! le choix des voix n'était pas excellent ; elles étaient pour la plupart dites « de compositeurs », et il y avait fort à faire pour aller de la théorie à la pratique, on manquait quelquefois de souffle et de timbre. Palestrina faillit être remercié de la chapelle papale parce qu'il était marié et sans voix ; que cela nous console ! A l'issue du cours, c'étaient les vêpres, à Sainte-Cécile ou à Saint-Pierre, quelquefois aux deux. Aux fêtes solennelles, le jour de la Translation de saint Benoît notamment, nos élèves furent invités à tenir l'orgue à Saint-Pierre. Sous les doigts de MM. Decaux et Jumel, les majestueuses fugues de J.-Séb. Bach résonnèrent sous les voûtes de l'église du monastère. Le soir, à l'issue des offices, c'étaient des promenades dans la délicieuse campagne de Solesmes, quelquefois avec les Pères. Oh ! la descente à pic sur la Sarthe, dans ces rochers, sous la conduite des PP. Mocquereau et Delpech ! L'effort d'*arsis* fut considérable, et la *thésis* funeste à quelques élèves.

A la fin de ce séjour, le voyage annuel à Solesmes était chose décidée, et nous revenions avec les meilleurs souvenirs et enseignements.

En terminant, quels seront nos projets pour l'an prochain ? Aux cours

déjà fondés s'ajouteront des cours préparatoires, dont la direction sera confiée à des moniteurs choisis parmi les élèves des maîtres. C'est ainsi que M. Decaux sera moniteur de la classe d'orgue, cette classe étant devenue trop nombreuse, les élèves ne parvenant pas à exécuter à chaque cours. Une classe supérieure de piano sera en outre créée, ainsi qu'une classe de latin liturgique. Quant au chant grégorien et à la musique des maîtres de la Renaissance, une étude en commun de la paléographie et des éditions aura lieu chaque semaine sous la direction d'un maître, avec conférence par chacun des élèves, qui à tour de rôle auront à traiter un sujet paléographique, publié s'il y a lieu dans la *Tribune*.

Les classes pratiques de chant grégorien auront lieu deux fois par semaine et promettent d'être plus suivies, une *schola* ayant été prise parmi les Chanteurs de Saint-Gervais (ténors et basses), avec l'obligation d'assister aux cours de notre École. En outre, le comité vient d'obtenir du R^me^ Père Abbé de Solesmes un séjour assez prolongé du R. P. Mocquereau à Paris, afin de lui permettre de répéter, pour tous les élèves cette fois, les cours qu'il nous a faits à Solesmes. A ces cours seront admis, outre les maîtres et les élèves, certains amis de notre cause que ces classes pourraient intéresser, et aussi certaines personnalités artistiques désireuses d'étudier d'un peu près les théories bénédictines avant de se former un jugement. Nous comptons beaucoup sur ces réunions pour avancer la restauration archéologique et pratique du vrai chant de l'Église. Ces cours seront annoncés en temps opportun dans la *Tribune*. Plaise à Dieu que tous ces efforts soient couronnés de succès ! De nouveaux élèves viennent de se faire inscrire pour la rentrée prochaine ; nous comptons recevoir d'autres adhésions encore, car il importe, comme nous l'avons dit si souvent dans nos conférences, de créer des *hommes nouveaux*. C'est particulièrement à la jeune génération d'ecclésiastiques et d'artistes que nous demandons assistance et encouragement.

CH. BORDES.



DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN

(*Suite*[1])

Le chant grégorien, sans accompagnement harmonique, ne paraît-il pas une musique pauvre et incomplète? Telle est la première objection que nous avons faite dans le premier article, en affirmant que cet accompagnement n'était pas nécessaire. Il est incontestable que notre oreille, accoutumée au luxe de l'art moderne, éprouve une certaine déconvenue à l'audition d'une musique monodique ; mais une impression première, si vive qu'elle soit, si générale qu'on la suppose, ne doit pas prévaloir contre la culture artistique et le goût éclairé. La musique *a cappella* a soulevé aussi une objection

1. Voir numéro de mai.

semblable, et maintenant, cette musique à voix seules est admise, goûtée, prônée ; elle a passé dans les usages de notre époque, et notre sens musical s'y est accoutumé. C'est là un progrès, affirme-t-on justement, parce que nous sommes capables d'apprécier des beautés réelles, quoique d'un genre différent de celles qu'offre l'art moderne. Et il y aura progrès également quand nous goûterons les beautés du chant monodique, quand revivra parmi nous cet art de l'antiquité, non seulement vénérable, mais merveilleux dans son genre. Est-ce au futur qu'il faut parler? Non, car c'est déjà fait, et force est de compter avec l'opinion qui estime, au seul point de vue de l'art, que l'exécution du chant grégorien sans accompagnement harmonique est l'idéal du genre. Seules, les voix rendent admirablement la souplesse des allures du rythme libre ; les accentuations diverses ressortent nettement, tout est naturel, simple et indépendant. Ajoutez-y l'accompagnement, surtout quand il est tel qu'on le subit généralement : tout se raidit et se couvre. Ce n'est plus cette frêle et naïve mélodie, qui, même à ses moments de solennité et de haute expression, garde toujours une simplicité charmante ; c'est un personnage sous un vêtement d'emprunt, qui est souvent un anachronisme ; une mélodie gênée par une parure qui n'est assortie ni à sa taille ni à sa condition. On se rappelle David berger, s'essayant, non sans grande difficulté, à porter l'armure de Saül, et finissant par mettre de côté l'estimable appareil pour retourner à sa pauvre et simple fronde. Voilà l'impression que donne ordinairement le chant grégorien accompagné même avec art et au prix d'un travail consciencieux. Les causes de cet effet, nous les verrons plus tard ; mais on conçoit combien est légitime, dans ces conditions, la préférence accordée au chant non accompagné. Donc, là où la chose est possible, on ne saurait trop viser à l'exécution avec voix seules. Les pièces qui auront été bien préparées, comme il arrive pour les offices des grandes fêtes, peuvent être choisies dans ce but. Si quelques parties de l'office se prêtent mieux à l'accompagnement (et c'est assez le cas des ordinaires de messe), le contraste des chants accompagnés et de ceux à voix seules sera d'un excellent effet.

Reste maintenant la seconde objection, qui réclame l'accompagnement comme étant nécessaire pour soutenir les voix et les guider. Cette objection, il faut en convenir, est très populaire. Point n'est besoin d'une grande éducation musicale pour constater qu'un chœur baisse ou détonne. Empêcher ces accidents, c'est, pour tous, le commencement d'une bonne exécution, et pour beaucoup, c'est le comble de l'art. Qu'en est-il de cette nécessité? D'abord, en ce qui regarde le soutien des voix, on conviendra qu'il n'est pas besoin d'un accompagnement harmonique. Les ophicléides, serpents et contrebasses des temps barbares soutenaient les voix, et si vigoureusement qu'au besoin elles étaient écrasées. Reconnaissons aussi que cet accompagnement monodique guidait mieux, ou tout au moins aussi bien, le chantre mal assuré qu'un accompagnement harmonique. Nous parlons ici de la sûreté d'intonation et du solfège ; car, si l'on envisage l'exécution rythmique, le bon mouvement et le phrasé, on peut affirmer que l'harmonisation, telle qu'elle est pratiquée le plus souvent, sera plutôt un obstacle qu'un secours. Si elle gêne les chœurs bien exercés, que ne sera-t-elle pas pour des chantres moins habiles? Ces considérations s'aggravent encore par ce fait que souvent

l'accompagnement harmonique est le plus énergiquement réclamé par ceux qui le font dans des conditions lamentables, sans autre instruction que celle d'une méthode en six leçons ou autres procédés empiriques de même force. On peut se faire une idée du secours que peut apporter, pour la bonne exécution, un accompagnement dont la suppression serait la première condition de progrès.

Avec l'accompagnement monodique, c'est-à-dire jouant seulement le chant, on a tous les avantages sans tomber dans les inconvénients, pourvu qu'on en use avec goût.

Un bon accompagnateur de chant grégorien est un oiseau rare, *rara avis*; mais si vous vous contentez de reproduire le chant, il n'est guère de paroisse où vous ne puissiez en trouver un. Sa grande étude sera de suivre les cours de chant, et il ne lui faudra pas d'autre préparation que celle des choristes.

Avec lui les voix seront soutenues, le chant assuré, et point de gêne dans l'allure rythmique. Tous les avantages du chant à voix seules seront sauvegardés.

Comment réaliser cet accompagnement? Oh! assurément, il faut éviter le vacarme et le grotesque. Un chœur de religieuses chante avec aisance; il est sûr de sa note, l'éducation rythmique est assez avancée; mais il y a quelque timidité, car on en est aux débuts. Est-ce que l'organiste viendra lui crier : *Confortare et esto robustus*, en jouant à deux mains et à plein jeu sur son harmonium criard? Voilà ce qui se pratique, et ne doit pas se faire. Si vous usez d'un harmonium ou d'un orgue, prenez le jeu le plus doux; un seul suffira, bien souvent. Pas de sonorités tranchantes; effacez-vous, fondez-vous dans le chœur; votre grand art, c'est de disparaître. Ne traînez pas après les repos, n'attaquez pas avant le chœur; vous êtes un choriste qui chantez avec votre instrument. Accompagnez les voix selon leur registre. Si vos choristes sont des femmes ou des enfants, jouez à l'unisson, à la clef de *sol*; si vous avez des voix d'homme, jouez à l'unisson de leur registre, à la clef de *fa*. Quelquefois, comme dans les *tutti*, vous pourrez jouer des deux mains, à l'unisson et à l'octave supérieure, mais que le registre supérieur *soit un peu plus faible* que l'inférieur, si c'est possible, comme dans les harmoniums où le jeu se scinde en deux demi-jeux. De la sorte, toute sonorité criarde sera supprimée.

Avez-vous une contrebasse : supprimez-la, de grâce; on ne scie pas une mélodie à une ou deux octaves au-dessous, sans se faire décerner un brevet de vandalisme.

Quant aux serpents, faites-en don au musée départemental. Nous ne voyons pas non plus le moyen de se fondre et de s'effacer avec la sonorité cuivrée des pistons, barytons et ophicléides, que de faire taire ces instruments eux-mêmes. Notre vénéré président, M. Guilmant, ne cesse d'enseigner aux organistes la prédominance des fonds sur les anches, et l'emploi plus que rare de ces derniers jeux pour accompagner les voix. Tous les maîtres sont de cet avis. Qu'il y a loin cependant de la sonorité des anches de nos bonnes orgues à l'éclat des cuivres! Si vous pensez que la première tranche trop sur les voix et s'allie mal avec elles, force est bien de confesser que rien ne rapproche autant un lutrin d'église d'un orchestre forain que lesdits instruments.

Mais l'idéal d'un accompagnement monodique nous semble être l'accompagnement des instruments à cordes : violoncelle pour voix d'hommes, et alto ou violon pour voix de femmes et d'enfants. Joués discrètement, ces instruments donnent un résultat parfait. Leur mordant soutient les voix et les pénètre ; leur douceur peut être telle qu'ils soient à peine sensibles, d'autant plus que leur timbre s'allie parfaitement avec la voix humaine. Le *legato* que l'on produit avec eux est appréciable au plus haut degré ; enfin, les effets variés qu'on en tire permettent de se plier à toutes les exigences du rythme, des accentuations, des attaques, des ornements de la mélodie grégorienne. Nous désirons vivement que l'emploi de ces instruments se généralise. Avec eux, l'exécution artistique par les voix seules est non seulement possible, mais facilitée, et, volontiers devons-nous dire, embellie. Cela faisant, nous retournons aux anciens usages du moyen âge, où l'accompagnement mélodique était en usage. Au point où en est notre goût et avec nos ressources, nous sommes en mesure de faire, non de l'archaïsme, mais de l'art, de l'art ancien renouvelé et perfectionné.

A. Lhoumeau.

(A suivre.)



« LES CANTIQUES FRANÇAIS »

Nous empruntons à une plaquette que vient de publier M. Oury, organiste de la Cathédrale de Toul, sur « *les Cantiques français* », toute la première partie de cette étude, qui intéressera nos lecteurs. La suite de cet opuscule est consacrée à un parallèle entre les deux grandes collections de cantiques, celle de l'abbé Gravier et celle *des Écoles chrétiennes*. Tout en ayant nos préférences très marquées pour l'une de ces deux collections, celle qui se recommande d'elle-même, produit d'un effort consciencieux et souvent artistique, présenté sans aucun souci de banale réclame, nous ne voulons en aucune sorte ouvrir la *Tribune* à des polémiques ; aussi nous abstiendrons-nous de publier ici toute appréciation de détail de l'auteur sur ces diverses collections, préférant renvoyer le lecteur à l'étude critique de M. Oury[1].

I

Le Cantique. — Ses caractères

Depuis longtemps, la question du cantique en langue vulgaire est vivement agitée ; ceux qui s'occupent du chant d'église l'envisagent de différentes manières, et chaque opinion trouve d'ardents défenseurs. Même après le Congrès musical de Reims, où elle a cependant tenu une place importante, il est permis de penser que le dernier mot n'a pas encore été dit.

Ce n'est point, en effet, dans une discussion de quelques instants qu'il est possible de donner la solution d'un problème qui passionna et passionne encore des esprits distingués. Cependant, il m'a semblé qu'une étude loyalement faite, sans aucune préoccupation de système ou de personnalité, ne pouvait manquer d'avoir, dans les circonstances actuelles, une réelle utilité.

1. *Les Cantiques français,* étude critique, par J. Oury, organiste de la Cathédrale de Toul. — Toul, A. Lemaire, 1897.

C'est le travail que je vais essayer, heureux de pouvoir mettre au service de cette intéressante question une assez longue expérience de la musique religieuse.

« Un cantique, dit l'auteur d'un manuel connu, M. Gravier, est un petit morceau d'art sacré, un air de quelques mesures, une poésie de quelques strophes, où chaque détail, net et précis, doit concourir à l'ensemble, et l'ensemble, par la justesse d'expression, la sincérité de l'accent, la gradation de l'effet, être la traduction logique, simple et populaire, mais saisissante, du sujet traité[1]. » Cette définition, quoique un peu longue, me paraît fort exacte.

Le même auteur dit encore : « Le cantique est une prédication et une prière », et cette parole, tout en révélant l'excellence du cantique, fait pressentir les difficultés d'une telle œuvre et explique, en quelque sorte, les divergences qui existent sur cette question entre des esprits éminents.

En effet, la prédication ou, si l'on veut, la doctrine, peut être garantie par l'approbation de l'Ordinaire ; mais en sera-t-il de même de l'expression musicale à donner à la prière ? A lire et à entendre les cantiques, si différents d'allure, qui se partagent la faveur publique, il est permis d'en douter.

« L'abandon des lois essentielles du goût et de la convenance dans l'art religieux est surtout manifeste dans les compositions en langue vulgaire », écrivait Danjou[2]. C'est dire que le mal était déjà grand, il y a un demi-siècle.

Il est certain que, trop souvent, ce qu'on appelle cantique n'est qu'un chant plus ou moins bruyant et cadencé, et il ne serait pas difficile de signaler, dans les recueils en usage, des pièces qui conviendraient à une marche militaire ou à quelque fanfare de village. Non seulement beaucoup de pieux chrétiens ne se scandalisent pas d'entendre ces réminiscences, mais c'est là, pour eux, le vrai caractère du cantique. A notre époque névrosée, les élans, même irréfléchis, ont chance de succès ; et lorsqu'on a dit d'un cantique qu'il est *enlevant*, il semble que tout est dit, et qu'il a dès lors un brevet d'immortalité.

L'auteur que j'ai cité tout d'abord donne encore, dans la préface de son recueil, une autre définition du cantique français : « Le cantique, dit-il, est un chant religieux, moins solennel et moins austère que le plain-chant, plus expressif et entraînant, adapté non à la langue sacrée mais aux langues vivantes. »

Moins solennel que le plain-chant, c'est évident ; *moins austère*... pour ceux qui trouvent austère le plain-chant ou l'exécutent avec une allure austère qu'ils ne donneront jamais aux cantiques, c'est encore évident ; mais *plus expressif* que les graduels *Christus factus est, Hæc dies,* que les introïts *Gaudeamus, Salva sancta parens, Requiem* ! — *plus entraînant* que le *Te Deum* et le *Lauda Sion* !... Je ne pense pas que cette définition soit suffisamment exacte.

Le cantique est défini plus simplement par certain dictionnaire : un hymne en l'honneur de la Divinité, ou par tel autre : une chanson sur un sujet religieux.

Hymne ou chanson pieuse, le cantique est-il autre chose ? On chante les cantiques, comme les chansons, sur un air, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas faits pour être déclamés ; aussi, les anciens cantiques avaient-ils rarement une musique spéciale, mais ils portaient en tête l'indication d'un *timbre* ou air commun à beaucoup d'autres chants. Ces airs ou timbres étaient parfois singulièrement choisis, et pour que certains aient été adoptés par des hommes d'une doctrine et d'une piété incontestables, il faut reconnaître qu'on attachait alors peu d'importance au motif musical pris en lui-même. Aujourd'hui l'abîme creusé entre la chanson et le cantique est tellement profond, qu'avec tous ceux qui ont écrit sur cette matière, les gens les plus profanes diront qu'on ne peut admettre dans un sanctuaire consacré au culte catholique, dans une cérémonie ou même dans une simple réunion chrétienne, des chants dont les paroles sont sans doute pieuses, mais dont les airs, le caractère et l'allure rappellent soit le théâtre, soit des chansons bachiques, grivoises ou politiques.

On se demande comment nos pères ont pu tomber dans ce travers, bien que Boileau ait écrit :

1. « Le Cantique français au Congrès musical de Reims. »
2. Revue de la musique populaire.

Chez nos dévots aïeux, le théâtre abhorré
Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré.

Ce n'est pas qu'ils eussent moins que nous l'horreur du vice, et des plaisirs dangereux ou coupables; mais tel air n'était pas intimement lié à telle chanson; souvent ce n'était qu'un cadre plus ou moins usé, dans lequel on plaçait une image quelconque. J'en trouve la preuve dans l'air appliqué au cantique : *Jésus paraît en vainqueur*, que l'on retrouve comme marche nuptiale dans le *Déserteur*, de Monsigny, lequel l'avait emprunté, dit-on, à une mazarinade, tandis que le même air avait peut-être servi auparavant à vingt autres chants populaires.

(A suivre.)



NOS CONCOURS

Le concours pour un motet à trois voix inégales, *soprano, ténor et basse*, a été particulièrement intéressant par la qualité supérieure des pièces présentées. M. Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy, nous a remis un *Ave verum corpus* de tous points remarquable, mais qui ne pouvait, en raison de la situation de son auteur, directeur d'un Conservatoire subventionné, qu'être classé *hors concours*.

Deux premiers prix ont donc été attribués, à l'unanimité, aux manuscrits signés :
1° « Un partisan de la musique qui prie (en Périgord) » : *Sancta Maria* à trois voix ;
2° Blanche Lucas : *Ave verum* à trois voix.

Le premier de ces motets, dont l'auteur, clerc ou laïque (plus probablement celui-là que celui-ci), est à coup sûr un *musicien*, réunit la plus grande partie des conditions nécessaires à la véritable musique d'église : excellent choix du texte, sentiment souvent très intense ressortant de ce texte même, solide construction rythmique et tonale appuyée sur une écriture d'une grande pureté : tout contribue à faire de ce *Sancta Maria* un modèle sinon parfait, du moins hautement intéressant de ce que doit être l'art religieux *à l'église*.

Comme il ne peut y avoir de louange sans restriction, je regretterai d'abord que la partie de ténor soit écrite quelquefois trop au grave, surtout au commencement de la pièce, ce qui donne une impression peut-être un peu trop sombre pour ce cantique de prière.

Ma seconde observation est plus importante, car elle est de l'ordre du sentiment, la voici : Au milieu du motet, sur les mots *interveni pro clero*, se déroule une mélodie orante d'un charme si réel, d'une invention si spontanée, que je ne puis m'empêcher d'y voir une prière pour ainsi dire *personnelle* à l'auteur, ce qui est bien. Mais pourquoi faire apparaître de nouveau cette même mélodie à la fin de la pièce, sur les mots *quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem*? Si encore elle s'adaptait aux paroles concernant le *célébrant* lui-même, j'aurais pu y voir une symbolique analogie avec le *clerus* de la première partie, mais cette redite tombe sous les mots : *tuam sanctam commemorationem*, et alors je ne comprends plus, car tout en conservant son charme musical, elle n'est plus ici *à sa place*, cela devient de l'*art symphonique* et non du *drame expressif*, principe de toute musique bâtie sur un texte.

Malgré ces quelques réserves, le *Sancta Maria* reste une prière tout à fait remarquable, je le répète, tant par l'expression mélodique que par le choix du texte, que je voudrais pouvoir citer ici en entier[1], car il serait à désirer que les compositeurs

1. Voir antienne des premières vêpres de la sainte Vierge. Il est regrettable que l'auteur du motet ait cru devoir supprimer le passage *intercede pro devoto femineo sexu;* le respect de l'intégrité du texte, quel qu'il soit, doit être un principe à la *Schola*.

s'appliquassent davantage à la recherche de paroles d'une portée et d'une impression spéciales, plutôt que de se cantonner en des moules évidemment très beaux, mais aussi très connus et très fréquemment traités.

Cela me permet tout naturellement de parler du second premier prix attribué au motet de Mlle Blanche Lucas sur le texte *Ave verum*, trop souvent employé de nos jours. Ce motet est un des meilleurs qui nous aient été adressés à la *Schola* depuis la fondation de nos concours. Les qualités dominantes de ce morceau sont 1° la sûreté d'écriture et l'entente peu commune du rythme d'ailleurs très libre reposant avant tout sur l'expression du texte, la coupe naturelle des phrases musicales étant en parfait rapport avec le sens des paroles ; 2° la forme si proportionnée de l'ensemble, et surtout la maîtrise de toutes ces qualités mises au service d'un sentiment religieux simple et sincère. On pourrait regretter la répétition trop fréquente des paroles, qui fait parfois songer, par des redites d'ailleurs très expressives, en sorte de rythmes isolés, aux réponses d'une pièce à deux chœurs, forme vocale qui aurait d'ailleurs pu convenir à ce motet, en l'enrichissant encore et lui donnant son entière portée. Il est fâcheux, sous ce rapport, que le concours ait prescrit un nombre de voix donné. La tessiture du morceau est peut-être aussi un peu trop élevée. En résumé, la *Schola* a le droit d'être fière de ces deux envois, qui sont des plus excellents qu'elle ait couronnés.

Une mention est décernée à l'*Ave verum corpus* de M. Verchère, organiste à Saint-Germain-Lespinasse (Loire).

Cette pièce, tout en laissant regretter certaines défectuosités de style (notamment l'emploi trop fréquent de cette forme de dominante que les traités d'harmonie dénomment à tort *accord de* $^6_4$, forme à éviter dans la musique purement vocale), présente des qualités à considérer et d'excellentes intentions expressives sous les mots *immolatum, mortis in examine*, ainsi que dans l'invocation finale, cependant quelque peu défigurée par quelques chevilles inhabilement disposées. Mais l'auteur, ce qui est important, a certainement compris le but que la *Schola* s'est proposé en instituant ses concours, nous l'en félicitons et espérons beaucoup de lui dans l'avenir.

Malheureusement, tous ne savent pas comprendre, nous en avons la preuve dans les autres pièces envoyées au concours de motet, qui, pour la plupart, sont de simples (ou plutôt prétentieuses) *leçons d'harmonie*, sans préoccupation mélodique ni expressive.

Qui nous délivrera de formules *dites religieuses* du genre de celle-ci :

Sop.
Ténor
Do - mi - nus te - cum be - ne - dic- ta tu
Basse
Do - mi-nus te - cum, be-ne - dic- ta tu

où le manque de respect pour le texte ne le cède qu'à la banalité de la mélodie ! Qui nous délivrera de cette opinion, trop commune chez les musiciens *dits religieux* : « Je n'oserais plus, à l'heure actuelle, écrire telle phrase musicale pour le théâtre... ça sera bien bon pour l'église ! »

Mais, pauvres amis, égarés par une fausse éducation artistique, tâchez donc de comprendre qu'à l'église, comme au théâtre, comme au concert, la musique qui *n'exprime pas* est toujours nulle, conséquemment inutile !

L'artiste ne doit jamais écrire, qui n'a pas lui-même souffert son œuvre, qui n'a pas laissé en elle une parcelle de son âme, et, en somme, quels que soient son talent et sa science harmonique, le compositeur qui produit pour *produire* et non pour *exprimer* ce qu'il a dans le cœur, celui-là ne sera jamais un *musicien*.

*
* *

Il est mis au concours, pour le mois de juillet, l'**Harmonisation d'un salut grégorien**, composé de pièces empruntées à l'édition des manuscrits ou au *Variæ Preces* de Solesmes, la *Schola* désirant, par ce concours, prendre contact avec quelques-uns de ses sociétaires, et chercher, parmi eux, des sujets imbus de saines doctrines quant à l'harmonisation des cantilènes grégoriennes. Toute harmonisation *note contre note* ne sera même pas examinée ; il s'agit d'une harmonisation laissant à la mélodie toute sa liberté. Quant aux pièces dont devra se composer le salut, le choix en est laissé au concurrent. Ce travail étant particulièrement délicat, les concurrents auront jusqu'au 15 octobre pour la remise de leurs manuscrits.

VINCENT D'INDY.

N. B. — L'auteur du motet signé : *Un partisan de la musique qui prie*, est prié de vouloir bien se faire connaître, afin que son *Sancta Maria* puisse figurer au *Répertoire moderne.*



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

POITOU, CHARENTES, VENDÉE

LES FÊTES DES SABLES-D'OLONNE DU 8 JUILLET 1897

Les fêtes musicales des Sables, que nous annoncions dans notre dernier numéro, ont eu un éclat tout particulier. Dues à l'initiative de M. l'abbé Robert du Botneau, Curé-Archiprêtre des Sables, elles avaient attiré une foule de prêtres (plus de 150), venus de tous les points du diocèse. Mgr l'Évêque de Luçon, un de nos patrons de la première heure, tenait chapelle pontificale. Voici, du reste, des extraits du compte rendu de la *Semaine catholique* de la Vendée, qui nous édifieront sur l'importance de ces fêtes et leur portée.

« On célébrait, ce jour-là, le septième anniversaire de la consécration de l'église restaurée.

« A cette occasion, une fête extraordinaire avait été préparée par le vénérable Archiprêtre qui administre, depuis vingt-trois ans, avec autant de zèle que d'intelligence, la première paroisse des Sables-d'Olonne.

« Nous n'apprendrons rien à personne en disant que M. Robert du Botneau aime passionnément la beauté de son église, la beauté des cérémonies et la beauté des chants liturgiques. Rien ne lui coûte ni ne l'arrête quand il s'agit d'ajouter quelque grâce ou perfection nouvelle à l'une ou l'autre de ces trois beautés, afin de les faire approcher le plus près possible de cette idéal divin qu'il a rêvé pour elles, dans son cœur aimant de prêtre et d'artiste.

« En disant cela, nous indiquons du même coup et la principale cause déterminante de la fête du 8 juillet et sa nature.

« Combien l'initiative de M. l'Archiprêtre des Sables a été favorablement accueillie par le clergé vendéen et les fidèles, amateurs de nos chants sacrés, on l'a pu voir à cette affluence de prêtres et de laïques de tous rangs qui se pressaient dans les nefs de sa vaste église, pieusement avides de voir et d'entendre, et qui étaient venus là non seulement de la ville et des environs, mais de tous les points du diocèse. Ajoutons qu'ils avaient été attirés et encouragés par la présence toujours aimée de Mgr l'Évêque de Luçon, le président de la fête.

« Saint-Laurent-sur-Sèvre, La Roche-sur-Yon, avaient envoyé leurs maîtrises presque au complet. Il n'est pas jusqu'aux modestes lutrins de nos bonnes paroisses rurales qui

n'aient été aussi représentés soit par le chantre, soit par l'organiste. On a compté les prêtrès : il y en avait plus de *cent cinquante!* Aussi, le train qui arrive aux Sables à dix heures de la matinée avait-il, ce jour-là, une physionomie curieuse : il était en effet bondé de dignitaires ecclésiastiques, de curés, de vicaires, de chantres, d'artistes de tous grades, et de pieux *dilettanti,* armés, presque tous, de missels et d'antiphonaires....

« Pendant que chacun se presse à l'église, énumérons les dignitaires ecclésiastiques et les dignitaires de l'art que la fête a attirés aux Sables. De Luçon, à la suite de Monseigneur, nous remarquons M. l'abbé Bouchet, Vicaire général, M. Bourbon, supérieur du grand séminaire, M. l'abbé Chabot, supérieur de l'institution Richelieu, M. le chanoine Poisson, M. l'abbé Robin, chanoine honoraire, aumônier de Richelieu, M. l'abbé Bertret, maître de chapelle à la Cathédrale ; — de Ligugé, le Rme Père Abbé Dom Bourigaud, et Dom Andoyer, maître de chœur du monastère ; — de Notre-Dame-de-Beauchêne, le Rme Père Abbé Dom Rousseau et l'un de ses chanoines réguliers ; — de Paris, M. Charles Bordes, directeur et fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais, M. le chanoine Grille, M. l'abbé Vigourel, maître de chœur au séminaire Saint-Sulpice, M. l'abbé Guibert, maître de chant au séminaire d'Issy ; — de l'abbaye Saint-Wandrille (Seine-Inférieure), le R. P. Dom Pothier, le célèbre restaurateur du chant grégorien ; — de Poitiers, M. le chanoine Peret, Secrétaire général de la *Société Régionale,* M. l'abbé Gaborit, maître de chapelle à la Cathédrale ; — de Saint-Laurent, le R. P. Lhoumeau et M. Joseph Biton, directeur de la maîtrise ; — de La Rochelle, M. l'abbé Rudelin, maître de chapelle à la Cathédrale ; — de Nantes, M. Bernaud, supérieur du séminaire de philosophie, M. l'abbé Bretêcher, compositeur et maître de chapelle ; — de La Roche-sur-Yon, M. l'Archiprêtre, M. l'abbé Damase Guinot; — de Fontenay-le-Comte, M. l'Archiprêtre ; — de Chavagnes-en-Paillers, le R. P. H. Lorieau, *et ceteri.*

« La messe commence. C'est la messe votive *de Beata,* exécutée entièrement en chant grégorien.

« Pendant que la cérémonie liturgique s'accomplit, la maîtrise exécute savamment différentes pièces de la messe : l'*introït,* le *graduel* avec son verset d'une facture à la fois si artistique et si pieuse, l'*offertoire* et la *communion.*

« De prime abord, sa manière paraît d'une simplicité qui étonne, tant l'exécution est facile et coulante ; mais, si l'on réfléchit qu'ils sont là trente, des basses, des ténors, des soprani, on ne sait ce que l'on doit le plus admirer, de la fusion des voix, de leur justesse ou de l'ensemble et de la précision de leurs mouvements à travers les neumes, les pauses, les intonations et accentuations diverses des morceaux. M. l'abbé Marcetteau, leur maître de chapelle — et ce n'est pas là une mince habileté, — semble avoir toutes ces voix sous les doigts de sa main dirigeante et en jouer comme il jouerait d'un orgue expressif entièrement composé de *voix humaines.* C'est là que l'art apparaît.

« Pour les chants ordinaires de la messe, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus,* ils sont *antiphonés* par la maîtrise et le petit séminaire, dont les voix nombreuses ont été adoucies et pour ainsi dire estompées à force d'exercices, de manière à obtenir une sorte de chant en *demi-teinte* très réussi.

« A onze heures et demie, le programme de la fête nous réunissait nombreux dans la grande salle des Frères des Ecoles chrétiennes, cours Blossac. Sur la petite estrade, apparaît M. Charles Bordes, le premier des conférenciers inscrits.

« On nous a fait espérer que la *Semaine catholique* publierait intégralement le texte de sa belle conférence. Nous nous garderons donc bien d'en déprécier le fond et d'en déflorer la forme par une sèche et froide analyse. Les lecteurs de la *Semaine* la liront avec tout l'intérêt et toute l'attention qu'elle mérite, et ne seront nullement étonnés que plusieurs passages aient été soulignés par de vives approbations et de chaleureux applaudissements.

« M. l'Archiprêtre des Sables clôture cette première conférence en remerciant Monseigneur d'avoir daigné honorer cette fête musicale de sa présence et de ses précieux encouragements. Il offre aussi l'expression de sa gratitude à l'éminent conférencier dont *la parole autorisée est tombée,* dit-il, *comme une semence de choix qui ne peut manquer de porter de bons fruits dans la terre si féconde de notre Vendée.*

« Le soir, à deux heures et demie, c'est à l'église que nous sommes convoqués par le son des cloches, qui jettent fort à propos, dans cette fête musicale, leur note joyeuse et sonore.

« Cette fois, c'est le R. P. Dom Pothier qui, selon le mot heureux de M. l'Archiprêtre, va nous parler *ex cathedra*, c'est-à-dire avec pleine autorité, de ce chant grégorien dont il est le restaurateur et le propagateur le plus attitré. Sa conférence a le double attrait de l'exposé théorique et pratique. Aussi, après un exposé très élémentaire des principes qui régissent la matière, à savoir la bonne prononciation, l'accentuation, le rythme, etc., etc., le Révérend Père en vient-il aux exemples qui complètent heureusement et rendent plus sensible l'expression de sa pensée. L'auditoire est manifestement captivé par l'exécution de certains morceaux, notamment par l'antienne du Jeudi-Saint *Ubi caritas*; puis l'éminent conférencier en vient à dire un mot des séquences et des hymnes en rythme *libre* et en rythme *métrique*, dont des exemples très bien choisis viennent encore successivement charmer nos oreilles.

« Il ne faudrait pas, croyons-nous, beaucoup de *classes de chant* de cette sorte, avec de pareils maîtres, enseignants et exécutants, pour faire autant de bons élèves qu'elles auraient d'auditeurs. Et le chant grégorien, qui est *chez soi* aux Sables-d'Olonne, ainsi que l'a dit Dom Pothier, prendrait également bien vite domicile un peu partout dans nos églises vendéennes.

« La *Schola Cantorum* n'est pas exclusive, vient nous dire un troisième conférencier, le R. P. Lhoumeau, da la Compagnie de Marie ; car, si le *chant grégorien* est le chant liturgique par excellence, elle ne rejette pas la *musique*, pourvu que celle-ci soit conforme aux règles posées par l'Eglise, relativement à son usage et au caractère tout spécial qu'elle doit avoir. Or, d'après la *Schola*, dont il est ici l'écho, le type modèle de la vraie musique d'église, c'est la musique *alla Palestrina*, ainsi appelée du nom du célèbre compositeur italien qui, au seizième siècle, a porté à son apogée la perfection de ce genre de musique. La musique palestrinienne se distingue surtout par le contre-point vocal, une harmonie large et simple et un caractère d'une douceur angélique. Le chant d'église doit être impersonnel; c'est le chant de la collectivité, que rend très bien la manière de Palestrina.

« Ici, le conférencier a recours à une comparaison doublement de circonstance, empruntée à l'Océan, où l'on voit, dit-il, une vague se soulever d'abord isolément au large, puis une seconde, puis une troisième, qui se succèdent et se poursuivent en se serrant de près jusqu'à ce qu'elles finissent toutes par se fondre les unes dans les autres, et cela avec un *lié* admirable et une *harmonie* grandiose et solennelle qu'on pourrait appeler la *polyphonie des flots*. Ainsi en est-il de la *polyphonie des voix* dans la musique dite palestrinienne.

« N'était la sainteté du lieu, on applaudirait; car il est impossible assurément de mieux trouver et de mieux dire.

« Au cours de cette conférence, comme dans la précédente, la pratique a sa place à côté de la théorie, et nous entendons ainsi le *Sanctus* de la messe *Æterna Christi munera* de Palestrina, chanté *a cappella* par la maîtrise, et divers morceaux écrits dans le même style, empruntés aux écoles modernes *française*, *italienne* et *allemande*.

« En terminant, le R. P. Lhoumeau aborde la question des cantiques en langue vulgaire, cette forme essentiellement populaire de la musique sacrée. Il se plaint avec raison de l'envahissement des mauvais cantiques et demande une réforme sérieuse. Toutefois il a tort, croyons-nous, de reléguer *en bloc* (le mot a été dit), parmi ce qu'il appelle *des romances mystiques et sentimentales*, les cantiques du P. Lambillotte et du pieux Hermann. S'il y a quelques-uns de leurs cantiques qui méritent d'être critiqués et censurés, la plupart sont excellents et feront longtemps encore les délices des âmes pieuses qui aiment à chanter les gloires de Marie et de l'adorable Eucharistie. »

Nous nous permettrons ici de ne pas être de l'avis de l'aimable correspondant de la *Semaine Catholique*, au sujet des cantiques des PP. Lambillotte et Hermann et de ceux du R. P. Lhoumeau. Nous n'avons pas ici à faire le procès des cantiques qui ont fait les délices « des âmes pieuses »; les âmes pieuses se contentent, le plus sou-

vent, de fort peu de chose, et les « sucreries de piété », comme disait Gounod, leur sont familières. Quant aux cantiques du P. Lhoumeau, *dits grégoriens*, ils sont plus populaires que ne veut le croire M. Boutin. Nous le savons par expérience, et l'on ne saurait trop encourager toutes les tentatives qui cherchent à nous faire échapper aux fadeurs obsédantes dont on inonde les confréries. Du P. Lhoumeau, l'on a exécuté, à l'issue de la messe, un fort beau cantique qui sera publié bientôt dans notre *Chant populaire*; on pourra le juger. On manque quelquefois un peu de charité au lutrin. Ne fait pas qui veut des orfèvreries, et, sans travailler comme M. Josse, on peut s'essayer dans tous les genres.

« On ne pouvait mieux terminer une pareille fête, commencée par le saint sacrifice de la messe, que par un salut solennel du très saint Sacrement. Là encore, l'attente des pieux auditeurs n'est pas frustrée, et il semble que la *virtuosité* de la maîtrise sablaise va *crescendo*. Ce salut solennel est comme la synthèse de toute la fête; car le *chant grégorien* y a sa part choisie à côté de la plus ravissante *musique*. Notons, en passant, un *Oremus pro Pontifice,* arrangé sur un motif du septième siècle, dont le R. P. Dom Pothier nous offre la primeur.

« Mais il est temps de mettre fin à ce trop longue compte rendu. Nous le ferons en nous appropriant ces significatives paroles de l'*Ecclésiastique* : « Louons les hommes pleins de gloire... dont l'habileté recherche les modes musicaux les plus parfaits, pour rendre, comme dans un récit plus animé, les poésies de l'Ecriture : *Laudemus viros gloriosos... in peritia sua requirentes modos musicos et narrantes carmina Scripturarum.* »

« Ces modes musicaux, nous les avons entendus aux Sables-d'Olonne; ces hommes glorieux, nous les avons vus dans la personne du R. P. Dom Pothier, du R. P. Antonin Lhoumeau, et de M. Charles Bordes.

« Merci à M. l'Archiprêtre des Sables de nous avoir procuré cette instructive et édifiante jouissance!

« H^te^ Boutin. »

Nous n'aurions su mieux faire que M. l'abbé Boutin; qu'il nous pardonne, tout en le remerciant de son aimable compte rendu, de nous être élevé contre son appréciation au sujet des cantiques. Son article, que nous regrettons de n'avoir pu insérer en son entier, fera le plus grand bien à la cause du chant en Vendée, cause gagnée d'avance, car ce diocèse a été un des premiers à souscrire au mouvement de réforme du chant, et ce au moment où les Bénédictins de Solesmes commençaient leurs remarquables travaux. Des lutrins de village, notamment celui de la magnifique église historique de Vouvant, chantent le chant grégorien; ceci dit pour donner à réfléchir à ceux qui taxent le chant de Solesmes d'antipopulaire. Grâce au prélat éclairé qui dirige le diocèse, grâce à la constante initiative de M. l'Archiprêtre des Sables et au courage de nombreux et obscurs pionniers, la *Schola* ne pouvait trouver un terrain plus favorable à ses efforts que cette terre vendéenne qui, comme le disait M. Ch. Bordes à la fin de sa conférence, a souvent donné de si beaux exemples.

PYRÉNÉES ET LANDES

Profitant des fêtes données par la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire à Saint-Jean-de-Luz, comme cela a déjà eu lieu à Niort, lors de la fondation de la Société régionale Poitevine l'an passé, la *Schola Cantorum* rattachera, en vue de la création définitive de la Société régionale *des Pyrénées et des Landes*, une sorte d'assises de musique religieuse aux manifestations de la Société d'Ethnographie nationale. Ces fêtes, qui dureront deux jours, auront lieu à Saint-Jean-de-Luz les 21 et 22 août 1897, et sous la présidence d'honneur de Mgr l'Évêque de Bayonne, qui daignera assister en personne aux exercices de la première journée. Tout le clergé basque et tous les ecclésiastiques des trois diocèses devant faire partie de la Société régionale (Bayonne, Tarbes et Aire), qui portent quelque intérêt à la musique religieuse et à son relèvement, sont priés d'assister

à ces fêtes, qui auront un caractère tout particulièrement populaire. La première journée comportera : une messe basse avec chants. précédée du *Veni Creator*, une première conférence privée ; une conférence solennelle en une séance de l'après-midi avec exemples chantés. La deuxième journée comportera des auditions solennelles aux offices paroissiaux, à la messe et aux vêpres, avec une allocution sur la musique religieuse. A ces offices, comme aux exercices de la veille, ne sera exécutée que de la musique préconisée par la *Schola Cantorum* : la messe *Quarti toni* de Vittoria ; les motets *Ave verum* de Josquin des Prés, *Diffusa est gratia* de Nanini, *Tantum ergo* de La Tombelle, *Panis angelicus* de l'abbé Boyer ; des mélodies grégoriennes, empruntées aux pièces de l'office de l'Assomption, au *Mariale* de saint Anselme, et des cantiques populaires basques anciens et modernes, notamment de M. l'abbé Don Resurreccion de Arkue, prêtre basque espagnol, et de M. Ch. Bordes. Le grand orgue sera tenu par notre ami M. Camille Doney, organiste de Saint-Seurin de Bordeaux.

JEAN DE MURIS.



MOIS MUSICAL

Paris. — EGLISE DE LA SORBONNE. — Les Chanteurs de Saint-Gervais ont donné, le jour de la saint Jean, 24 juin, au bénéfice de la maîtrise de la Sorbonne, la première audition de la messe *Ecce ego Johannes* de Palestrina. Cette messe, une des plus célèbres du maître, n'avait point encore été exécutée à Paris. Elle est écrite à six voix, et, sans présenter la magnificence de la messe du *Pape Marcel*, elle renferme des beautés de premier ordre. Le *Gloria* en est sans contredit le morceau le mieux venu. A l'offertoire, les Chanteurs exécutèrent également pour la première fois le motet *Iste Sanctus* de Vittoria, où le *cantus firmus* a un rôle si intéressant. L'*Alleluia* de la fête de saint Jean-Baptiste, chanté avec soin par le groupe des soprani, a produit la meilleure impression. Cet *Alleluia* est, du reste, une merveille.

Aire-sur-l'Adour. — La fête de sainte Quitterie a été célébrée au Mas avec une grande pompe. Aux *Kyrie, Sanctus* de Vittoria, aux faux-bourdons du seizième siècle, aux motets de Vittoria, d'Aichinger et de l'abbé Perruchot, ont répondu les plains-chants exécutés à la façon grégorienne, et des cantiques empruntés à notre *Chant populaire*, le tout chanté avec un grand soin des nuances et du style par les élèves des séminaires que dirigent avec tant de sollicitude M. Dasquet et M. Laglaye. A Aire, on a de plus en plus le souci de bien chanter, et si les « gros chantres » grognent encore ailleurs, ce n'est pas à Aire qu'il faudrait aller chercher ces phénomènes.

Avallon. — Le salut de l'*Adoration* a été remarquablement chanté à la paroisse Saint-Lazare d'Avallon. Le *chant grégorien*, nous écrit notre correspondant, fait chaque jour des progrès. Chantres et enfants s'y adonnent de tout cœur. L'*O vos omnes* de Vittoria a produit une profonde impression, ainsi que le *Laudate* d'Andreas, chanté sans accompagnement avec une justesse absolue contrôlée par les versets du grand orgue qui y répondait. Toutes nos félicitations à M. l'abbé Villetard.

Dijon. — L'abondance des matières nous empêche de parler comme il convient de la belle exécution de la messe du *Pape Marcel* donnée par M. l'abbé Moissenet, maître de chapelle de Saint-Bénigne le jour de la Fête-Dieu. M. le chanoine Morelot y a consacré un long article. Nous rendrons compte de l'une et de l'autre dans notre prochain numéro.

Poitiers. — La fête de saint Pierre a été fêtée en grande pompe à la Cathédrale Saint-Pierre de Poitiers, par la maîtrise. Au programme : chant grégorien exécuté, comme toujours, avec le plus grand soin ; *Tu es Petrus* de Clemens non Papa ; *O salutaris* de Hamm ; *Benedictus* de Th. Dubois ; faux-bourdons du seizième siècle. Au grand orgue, du Bach et du Guilmant.

G. DE BOISJOSLIN.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS



Josquin des Prés, élève d'Okeghem, qui fut disciple lui-même du vieux maître Binchois, ainsi que nous l'avons déjà montré ici[1], peut être considéré comme le point culminant de l'école flamande du seizième siècle. Ayant reçu la bonne doctrine, en même temps que ses contemporains Agricola, Brumel, Pierre de La Rue, Compère, Verbonnet, Prioris et Gaspard, qui, eux, n'ont pas formé d'élèves dont les noms nous soient parvenus, Josquin des Prés transmet les leçons de son maître, augmentées des conseils de sa propre expérience, à son disciple Mouton. Willaert, le principal élève de Mouton, les enseigne à l'école vénitienne, qu'il fonde, et cette école, germée à l'aurore de la Renaissance italienne, compte les noms des brillants musiciens qui furent Zarlino, Cyprien de Rore, Viola Porta et la Barre.

L'influence de la science musicale flamande fait donc éclore, par les soins de Willaert, la belle école vénitienne, 'plus illustre que l'école napolitaine,

1. Voir le numéro de la *Tribune de Saint-Gervais* de février 1896 (deuxième année, n° 2).

fondée par Gesualdo, prince de Venouse; plus célèbre que l'école florentine, qui compte parmi ses principaux protagonistes Fr. Corteccia, Al. Striggio, Vincent Galilée, fils de l'illustre astronome, Cost. Festa et Cl. Merulo; aussi brillante que l'école romaine, créée par Palestrina, que nous continuerons à considérer comme ayant eu pour maître Claude Goudimel, dont le génie se rattache, lui aussi, à la glorieuse école flamande.

Les principaux élèves de Josquin furent Richafòrd, Coclius, Gombert et son disciple Verdelot, Mouton et son disciple Willaert.

Pour plus de clarté, la première partie de cette étude sera consacrée aux trois premiers, la seconde à Gombert et Verdelot; dans la troisième partie nous nous occuperons de l'école vénitienne et de ses fondateurs, en montrant la part importante qu'eut la musique flamande dans les origines de l'art musical italien.

I

Richaford, Coclius, Avidius

Si Du Verdier, au tome III de sa *Bibliothèque Françoise*, et le poète Ronsard, dans la préface de l'ouvrage intitulé *Mélanges de chansons tant des vieux auteurs que des modernes*, nous apprennent que Richaford fut élève de Josquin des Prés, ils se taisent sur les autres particularités de son existence. La seule chose que nous savons de Richaford, c'est qu'il succéda, en 1543, à Jean Claus comme maître de chapelle de l'église Saint-Gilles de Bruges, et qu'en 1548 le prêtre Jean Bart occupait la même charge à la collégiale. On peut en conclure que la date de sa mort doit être, vraisemblablement, fixée vers 1548, à moins que prenant une retraite anticipée, il n'ait à cette époque résigné ses fonctions. Mais en tout cas, en 1556, il avait cessé de vivre, car Guichardin, dans sa *Descrizione de tutti i Paesi Bassi,* le classe parmi les musiciens flamands décédés au moment où il écrivait.

Richaford semble donc appartenir à la première partie du seizième siècle. Sa musique, très intéressante, n'est pas dépourvue d'inspiration; on y retrouve encore certaines quintes découvertes et de grandes pauvretés d'octaves; mais sur son contrepoint, très libre d'allure, fleurissaient de curieux contresujets. On sait que ces quintes voulues ont pour but d'éviter l'accord de septième, défendu dans la musique sacrée comme étant trop sensuel et apte à faire naître des sentiments profanes par sa mollesse exquise. Cela n'empêchait pas Richaford de côtoyer souvent les consonances prohibées, qu'il savait éviter avec une grande adresse. Nous connaissons de lui un *Christus resurgens,* motet à quatre voix pour le saint jour de Pâques, publié dans l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs* par les soins de M. Charles Bordes. L'*Alleluia* est d'une douceur infinie et d'une inspiration délicieuse, véritable chant de prière et de victoire d'anges priant au plus haut des cieux. Le morceau est écrit pour deux soprani, alto et ténor : cette combinaison de voix lui donne une couleur légère et aérienne. Cette pièce est tirée du *Dodecachordon* de Glaréan.

La plupart des œuvres de Richaford se trouvent dans un manuscrit du seizième siècle appartenant à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Le deuxième livre des *Motets de la Couronne,* publié à Fossombrone par Petrucci, en 1519,

renferme un *Miseremini mei* à quatre voix; le huitième livre des *Motets* publié par Pierre Attaignant, en 1534, contient un *Veni electa* plein de beautés de premier ordre. Les œuvres de Richaford sont disséminées dans le manuscrit nº 38 des Archives de la chapelle papale à Rome, dans les recueils publiés à Anvers, Paris, Louvain et Venise pendant la première partie du seizième siècle, dans les recueils des motets et des chansons publiés à Lyon par Jacques Moderne, dans les collections d'Attaignant éditées de 1534 à 1541, dans les *Canciones* de Sigismond Sablinger, dans les *Modulationes selectissimæ* (Nuremberg, Petreius, 1530). D'après Fétis, Georges Schielen et Gesner attribuent à cet auteur un *Compendium musicale* dont on n'a pas jusqu'à présent retrouvé de trace, et qui selon eux n'aurait jamais été imprimé. Glaréan cite des exemples des œuvres de Richaford, et considère cet auteur comme un des plus habiles maîtres de son temps. Nous avons vu plus haut qu'il n'est pas indigne de ces éloges.

Certains historiens donnent aussi pour élève à Josquin des Prés le célèbre musicien français Clément Jannequin, auteur de la fameuse *Bataille de Marignan* et du *Chant des oiseaux*. Comme cette supposition n'est aucunement fondée, bien qu'au premier abord elle n'ait rien d'invraisemblable, nous ne nous y arrêterons pas davantage, faute de preuve.

Un curieux ouvrage, publié à Nuremberg en 1552 (in-4º), intitulé *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini de Prés, in quo præter cætera tractantur hæc : 1º de modo ornate canendi; 2º de regula contrapunti; 3º de compositione*, et renfermant un curieux chapitre *De regula contrapunti secundum doctrinam Josquini de Prés*, nous donne le nom d'un autre élève de Josquin, Adrien Petit Coclius, appelé aussi Coclicus par Gerbert, Lichtenthal, Choron et Fayolle, et qui vivait à Nuremberg. Quel peut être ce musicien dont nous ne connaissons que cet unique ouvrage? Son nom d'Adrien Petit semblerait indiquer une origine franco-belge, et cependant il a vécu à Nuremberg! Et que veut dire son surnom de Coclius ou Coclicus, sur lequel les historiens ne sont pas d'accord? Est-ce une altération de *Cocles*, ou du grec *Kuklôps*, comme de Le Borgne on a pu faire Le Borne? Nous n'avons aucune autre notion sur ce musicien, qui fut plutôt un théoricien qu'un compositeur, et dont aucune œuvre, motet, messe ou chanson, n'est parvenue jusqu'à nous.

Gérard Avidius écrivit une complainte à quatre voix sur la mort de son maître. C'est le seul renseignement que l'on puisse donner sur cet artiste. Cette déploration a pour titre : *In Josquinum a Prato musicorum principem Monodia*. Son prénom de Gérard, qui se trouve souvent seul en tête de la plupart de ses compositions, l'a peut-être fait confondre avec Gérard de Turnhout, qui signait de la même manière : c'est ce qui rend très difficiles les recherches que l'on voudrait tenter sur lui. Cependant les deux personnalités de ces artistes sont bien différentes et ne peuvent être confondues.

Les œuvres de Gérard Avidius sont peu connues; elles ont été imprimées par Tilman Susato dans les treize livres de chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs (Anvers, 1543 à 1550, in-8º).

Ces œuvres, par leur facture, accusent une origine commune : on sent, à leur lecture, l'influence salutaire de Josquin. Elles s'enlèvent sur le fond de la

musique de l'époque par une recherche harmonique, qui parfois tombe dans la pure virtuosité, ennemie née de la véritable musique, dédaigneuse de ces artifices. A ce point de vue, les deux musiciens que nous venons de citer appartiennent bien à l'école de Josquin. Il semble qu'avec eux le maître ait préludé à des éducations plus sévères, plus sérieuses. Nous en trouverons une preuve en étudiant Gombert et Verdelot, mais surtout Mouton et Willaert, Willaert principalement, qui est le pivot de l'évolution des écoles italiennes. Autour de lui l'art flamand opère ses circonvolutions. Sur les austères harmonies de l'école flamande, la mélodie italienne gracieusement d'abord s'enroulera, et sur cette base solide elle fera éclore les inspirations les plus délicieuses, jusqu'à ce que, livrée à elle-même et négligente de ce qui faisait sa force, elle arrive, par une déchéance fatale, à prouver que la mélodie pure n'est qu'une fleur éphémère, qui éclot vite et se flétrit aussi rapidement, laissant à peine dans l'espace une impression de ses couleurs vives, un souvenir fugitif de son parfum, qui s'évapore sans laisser de traces!...

(A suivre). F. DE MÉNIL.



« LES CANTIQUES FRANÇAIS »

(Suite)

Pour les anciens auteurs de cantiques, le texte était tout; on le faisait apprendre par cœur aux foules, et l'air n'était qu'un moyen mnémonique ; il cadrait souvent fort peu avec les paroles, mais il aidait la mémoire : c'est tout ce qu'on lui demandait. Et ces cantiques remplaçaient, pour les pauvres gens et les enfants, les livres de piété qu'ils n'auraient pu se procurer ou qu'ils n'auraient su lire. Chose singulière ! si l'on trouve peu de recueils de cantiques dans les bibliothèques des anciens monastères, il est certain que nos vieillards, qui ont reçu leur première instruction musicale des pauvres religieux chassés de leurs couvents par la Révolution, en connaissaient un grand nombre. Une vénérable nonagénaire me disait, il y a quelques jours, en avoir su de mémoire plus de cinquante, et elle m'en fredonnait encore quelques-uns de sa voix tremblante. Des cas pareils seraient bien rares aujourd'hui. Gardons-nous de jeter l'anathème à ceux qui nous ont précédés; reconnaissons simplement qu'il y aurait quelque inconvenance à conserver certains vieux débris, que le docteur Didiot qualifiait, dit-on, de « bric-à-brac égyptien [1] ».

Le cantique moderne doit donc tenir compte des légitimes exigences de notre éducation populaire ; la doctrine exposée doit être absolument orthodoxe; la musique simple, mais correcte, devra s'harmoniser parfaitement avec le texte, être supérieure au caractère des chansons vulgaires et même patriotiques, cadrer enfin avec le chant liturgique, lequel, avec ses accents de piété, de douleur, de joie et de céleste charité, restera toujours un sublime et parfait modèle du cantique religieux.

Jusqu'ici, nous croyons être en communion d'idées avec tous ceux qui se sont occupés de la question des cantiques ; mais sur le terrain pratique, la divergence commence. Il est facile d'en trouver la raison. En fait d'art musical, il n'y a pas d'autorité absolue, et le beau en cette matière est souvent chose conventionnelle. Par exemple, un tempérament lymphatique, lent de sa nature, supportera difficilement un rythme animé, et chantera un air de marche sur un mouvement de complainte ; un naturel vif et ardent ne pourra comprendre telle pièce lente, et l'exécutera sur le rythme d'une marche guer-

1. « Quel recueil de cantiques... » etc., page 3.

rière. Et, chose singulière ! il arrive souvent que le laïc musicien, d'ordinaire plus au courant de la musique profane et souvent blasé en ce qui concerne la musique moderne, tombe rarement en certains défauts de style ; il n'est pas rare qu'il soit plus sévère sur le caractère religieux d'une mélodie que ceux qui ne quittent guère l'ombre du sanctuaire et ne songent pas à se défier d'une foule d'écueils. Ce fait est si constant, que beaucoup se tiennent en garde aujourd'hui, quoique souvent à tort, contre les productions musicales des ecclésiastiques.

Il y a autre chose encore, c'est que telle émotion, pleine de charmes pour celui-ci, scandalise celui-là; c'est qu'enfin l'on s'accorde et l'on s'entend rarement sur la signification du mot *musique populaire.*

II

Que doit-on entendre par musique populaire?

Pour les uns, tout ce qui est vulgaire est populaire. C'est une grave erreur, et c'est faire injure au peuple, qui, chaque jour, affine davantage (trop souvent, hélas! dans un sens païen) son éducation intellectuelle et musicale.

Pour d'autres, tout ce qui est brutalement rythmé et absolument mesuré est essentiellement populaire. Que le peuple aime le rythme, c'est évident; mais que la mesure lui soit naturelle, c'est contestable.

Pour plusieurs, ce qui est populaire c'est ce qui attire la foule. Il nous suffirait de citer les chants de certains *mois de Marie* dans telle paroisse aristocratique, où les manifestations de la piété se transforment en une sorte de concert spirituel. Des solistes féminins y font valoir leurs avantages, secondés par un chœur qui répond sur un rythme sautillant, sur un mouvement de marche ou de menuet, et, l'orgue se mettant de la partie, l'assistance éprouve parfois sous les pieds des démangeaisons significatives. Si c'est vraiment de l'art religieux, il ne reste plus aux organistes et aux maîtres de chapelle qu'à parfaire leur éducation soit à l'Opéra-Comique, soit au Palais-Royal.

Il suffit cependant de feuilleter la plupart des recueils connus pour y trouver ce caractère. Celui-ci contient des cantiques pris au hasard. Les paroles ne sont pas généralement répréhensibles; elles ont été le plus souvent soumises à l'approbation de l'autorité épiscopale, laquelle, si elle s'occupe parfois très peu de la musique, passe avec raison au crible le texte, en ce qui touche au dogme et au sentiment religieux. Quant aux airs, les uns sont de vieilles chansons que l'on conserve, grotesques ou non; les autres sont le plus souvent des rengaînes, composées par des gens qui ignorent le premier mot de la musique, ou de fades romances que les prospectus déclarent *suaves*, *touchantes*, *délicieuses.* Si nous nous permettons de critiquer tout cela, on nous répond : *Populaire !*

Dans tel autre recueil, ce sont des marches, des rythmes de valses et de polkas, des réminiscences de chants patriotiques, à l'allure brutale et vulgaire. Et sur la couverture ou à la première page du livre, vous lisez : *Cantiques populaires !*

Parcourez les autres manuels. Ici, c'est de l'opérette; là, c'est du grand opéra; ailleurs ce sont des *devoirs* de classe d'harmonie ou des collections de choses étranges et disparates.

Il faut l'avouer : s'il est fort difficile de composer un *bon cantique populaire,* il est moins aisé d'en composer plusieurs, et *a fortiori* un grand nombre ; on comprend sans peine que l'un de nos plus grands musiciens ait dit : « Je préfère écrire une scène d'opéra qu'un simple cantique », et que M. Stephen Morelot, un vétéran de la critique musicale, déclare que « le côté fâcheux du métier de critique, c'est précisément qu'il fournit trop souvent l'occasion de constater sa propre impuissance ».

Disons en terminant que, pour être populaire, le cantique doit être avant tout facile et chantant.

Facile d'intonation : évitant les intervalles trop étendus, à plus forte raison les intervalles diminués ou augmentés, — les demi-tons chromatiques, — les modulations éloignées ou heurtées, etc.

Facile de rythme : présentant de la régularité et de la symétrie; ne multipliant pas les points d'orgue, les *rallentando*; — n'abusant point de certaines difficultés telles que

les syncopes, et dans le 6/8, les prolongations de la noire pointée sur la première croche du deuxième temps, etc.

Hâtons-nous d'ajouter, comme conditions indispensables, que le cantique, si mouvementé soit-il, doit rester correct, digne, et toujours au-dessus des chants vulgaires et profanes.

Les deux recueils qui, en raison de leur importance, paraissent jusqu'à ce jour avoir occupé le plus l'opinion, sont celui de M. Gravier et celui des Frères des Ecoles chrétiennes. Je vais essayer d'analyser l'un et l'autre, en me plaçant au point de vue des principes précédemment exposés.

. . . .

. . . .

III

Conclusion

Des développements qui précèdent, ainsi que de l'examen consciencieux que j'ai fait des recueils les plus en vue, il reste à tirer des conclusions. Les voici :

1. Le cantique est une prière chantée; ou encore, c'est l'expression poétique et musicale d'une pensée ou d'un sentiment religieux.

2. Tout ce qui, dans son inspiration ou sa forme, lui enlève ce caractère, doit être rigoureusement banni.

3. Il est loisible à tout compositeur de traduire à sa manière une pensée religieuse, pourvu qu'il demeure respectueux des règles immuables qui dérivent des principes fondamentaux de la poésie et de la musique. Avant nous on écrivit des cantiques; après nous on en écrira encore.

4. Puisque la prière est le devoir des chrétiens de tous les âges et de toutes les conditions, il faut admettre que des cantiques différents par leur facture, mais conservant tous un vrai caractère religieux, puissent répondre aux besoins des divers groupes de chrétiens. Ainsi, tels cantiques conviennent particulièrement aux enfants des écoles ou des catéchismes de première communion, tels aux jeunes gens des patronages, ceux-ci aux pieuses réunions des congréganistes, ceux-là aux fidèles suivant les exercices d'une mission, etc.

5. Un recueil unique répondant à l'universalité des besoins sera donc toujours une œuvre difficile à faire, sinon impossible.

Tel cantique qui est bien à sa place dans une petite chapelle, devient étriqué et mesquin dans une église paroissiale, au milieu des cérémonies solennelles de la liturgie catholique ; et tel autre qui, isolément, semble répondre à tous les désirs, perd tout son charme, s'il doit être immédiatement précédé ou suivi des chants liturgiques, dont le caractère est si éloigné de la musique moderne.

Etant donné cette diversité d'éléments, de milieux, de goûts et de besoins, j'estime que le directeur de chant doit avoir le tact et le discernement nécessaires pour choisir dans les recueils existants ce qui est convenable, correct, digne, et approprié aux circonstances; qu'il se pénètre de plus en plus de l'importance du cantique en langue vulgaire, et de l'obligation de se tenir au courant de toutes les questions qui s'y rattachent. C'est ce que le Congrès de Reims a compris et exprimé par ses vœux, qui ne tarderont pas, sans doute, à être publiés.

Si ces vœux se réalisent, une nouvelle ère luira bientôt pour le chant d'église ; et ce sera un beau et grand spectacle, en face des négations de nos temps troublés, de voir tout un peuple croyant célébrer, au moyen des cantiques pieux et de notre admirable plain-chant restauré, la gloire et la puissance de notre divin Rédempteur.

Tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe !

J. Oury.



NOS CONCOURS

Il est mis au concours, pour le mois d'août, un **Motet à quatre voix** au minimum sur le texte ci-dessous (introït de l'office du mercredi saint) :

— In nómine Jesu omne genu flectátur
cæléstium, terréstrium et infernórum :
— Quia Dóminus factus est obédiens usque ad mortem,
mortem autem crucis.
— Ideo Dóminus Jesus Christus in glória est Dei Patris.

Je ne crois pas inutile de rappeler ici la construction de la pièce musicale que l'on nomme *motet*, dans laquelle ont excellé les maîtres de l'époque palestrinienne, non point, bien entendu, afin d'engager les concurrents à une copie servile, ce qui serait tout à fait contraire au système d'enseignement de notre *Schola*, mais afin de les guider dans la structure de leur œuvre en leur montrant de quelle manière les anciens maîtres disposaient leurs matériaux pour le plus grand bien de leur composition.

Le motet proprement dit n'a point de forme musicale synthétique fixe, étant d'ordre dramatique et subordonnant. en conséquence, la forme générale au sentiment et à l'expression des paroles choisies.

La première des conditions pour construire un motet est donc de se pénétrer, avant tout, de l'intime signification du texte à traiter.

A chacune des phrases de ce texte présentant un *sens complet* doit correspondre une phrase musicale qui se développe sur elle-même jusqu'à ce que toutes les parties vocales l'aient tour à tour exposée.

Cette phrase musicale, traduisant et commentant la phrase littéraire, se divise elle-même en autant de périodes mélodiques différentes que le texte comporte de modifications expressives.

En somme, à l'époque palestrinienne, chaque vocable important du texte avait son *vocable musical* correspondant, véritable *leitmotiv* employé dès ce moment presque à la manière moderne, à tel point que lorsqu'une idée déjà exposée se présente de nouveau dans le courant de la même pièce, fût-ce avec des mots différents, nous voyons. la même formule mélodique s'appliquer aux deux passages.

Chaque *vocable musical* est donc période d'une phrase qui ne se termine que lorsque le sens du texte est terminé lui-même ou du moins suspendu de façon à former un tout complet.

Il y a naturellement, dans un motet, autant de phrases musicales que le texte le comporte; néanmoins, bien que la forme soit subordonnée aux paroles, il est extrêmement important, au point de vue de la structure, de conserver entre ces diverses phrases une concordance qui équilibre la pièce en une *eurythmie générale* sans laquelle il n'est point d'art. C'est ce qu'ont parfaitement compris les maîtres anciens, dont les motets, presque toujours coupés en deux parties correspondantes, sont des modèles, non pas de *carrure*.... heureusement, mais de belle et artistique symétrie. (Voyez les motets : *Ave Christe immolate*, de Josquin[1]; *Duo Seraphim clamabant*, de Vittoria[2]; *Timor et tremor*, de Lassus[3], enfin l'admirable *Peccantem me quotidie*, de Palestrina[4].)

Dans le texte que nous proposons au concours, il y a trois parties bien caractérisées :

Première partie : Un commandement, un ordre donné à tous les mondes, le céleste,

1. Anthologie des Maîtres primitifs, 1re année, page 41.
2. Id., 2e année, page 90.
3. Id., 2e année, page 26.
4. Id., 1re année, page 4.

le terrestre et même l'infernal (*et* pour *equidem infernorum*) de fléchir le genou au nom de Jésus, c'est un éclair qui traverse l'espace pour aller toucher toute créature.

In nomine Jesu omne genu flectatur
cælestium, terrestrium et infernorum :

Deuxième partie : Opposition complète avec la première. — Pour qui cette génuflexion universelle? pour un roi? pour un riche? pour un conquérant?... non..., pour le Seigneur (*Dominus*, mot important), qui s'est fait humble, petit, obéissant, jusqu'à souffrir la mort, et quelle mort? la mort ignominieuse de la croix!

Quia Dominus factus est obediens usque ad mortem,
mortem autem crucis.

Troisième partie : Conclusion glorifiante des deux propositions qui précèdent. — C'est pourquoi Notre-Seigneur Jésus-Christ est en la gloire de Dieu son Père.

Ideo Dominus Jesus Christus in gloria est Dei Patris.

Si j'ai tenu à faire remarquer les parties expressives de ce texte, le *crescendo* : *cælestium, terrestrium et infernorum* ; la dépression : *mortem autem crucis*, ce n'est point du tout pour exhorter les concurrents à *dramatiser* leur musique en ces passages, ce qui serait une lourde faute de goût; ils ne doivent au contraire s'attacher qu'à l'expression juste du sentiment tel qu'ils l'éprouvent eux-mêmes; l'élan mélodique exagéré trouvera son tempérament naturel dans la forme contrapuntique qui est toujours là pour rappeler au compositeur qu'il n'écrit point pour un *soliste*, mais pour la collectivité, qu'il n'est point au théâtre, mais à l'église.

Vincent d'Indy.

Le résultat du concours de juin (*Veni Creator*) sera inséré dans le numéro de septembre.

P. S. — Nous répondrons, dans un des prochains numéros, à la lettre d'un de nos plus aimables abonnés de la première heure qui semble croire que le but de la *Schola* est d'inciter à la production d'œuvres calquées sur celles des maîtres du seizième siècle, ce qui est absolument contraire à notre pensée et à tous nos désirs.

L'auteur du motet *Sancta Maria*, couronné au concours dernier, ayant pour épigraphe : « Un partisan de la musique qui prie, en Périgord », est M. l'abbé C. Boyer, de Bergerac, qui avait cru devoir cette fois prendre l'anonyme.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

SECTION DES PYRÉNÉES ET DES LANDES

Avant de rendre compte de la journée si réussie du samedi 21 août, il est juste de parler de la façon solennelle dont fut célébrée la fête de l'Assomption à Saint-Jean-de-Luz. L'église si pittoresque de la petite cité basque, avec ses trois étages de galeries de bois tourné tapissant sa vaste et unique nef, au fond de laquelle brille dans la pénombre un magnifique retable du dix-septième siècle, de style espagnol, doré jusqu'au faîte, est bondée de fidèles. La nef, réservée aux femmes, est comble, semée de chapeaux multicolores parmi lesquels se voit encore la mante noire des Basquaises de race, qui ne sauraient entrer à l'église que voilées. Sur les galeries à trois étages, les hommes, en majeure partie des paysans attentifs et recueillis. Au chœur, un grand nombre de prêtres. Mgr Diharce, prélat romain, Vicaire général du diocèse, officie. On sait que Mgr Diharce est un amateur de chant grégorien ; des engagements antérieurs le mettant dans l'impossibilité d'accompagner Sa Grandeur aux fêtes de la *Schola* du 21,

il a tenu à présider cette fête afin d'en écouter les chants, que M. l'abbé Flément, vicaire de la paroisse, a préparés avec tant de sollicitude et de zèle, et en quelques semaines seulement. L'office commence par une sorte de séquence populaire, reprise par le peuple et qui est magnifique, puis l'introït. M. Ch. Bordes est au pupitre, il conduit la schola, et c'est à la victoire. Vingt-cinq jeunes filles, toutes enfants de Marie, et une vingtaine d'hommes, artisans pour la plupart, l'entourent. L'exécution est excellente et surprend par sa douceur, son onction; on est charmé. L'ophicléide repose en un coin; on lui a laissé ronfler l'*Asperges me*, affaire d'établir des contrastes. L'artiste lui-même, excellent homme doué d'une fort bonne voix de ténor, fait sa partie dans le chœur, car voici que les voix se dédoublent et qu'éclate le *Kyrie* de la messe *Quarti Toni* de Vittoria : style excellent, justesse absolue, à ce point que l'orgue peut imposer ses versets sans blesser l'oreille. Il va sans dire qu'on chante sans accompagnement. Le *Gloria* est enlevé triomphalement. Puis les jeunes filles modulent à ravir l'*Alleluia* et son verset *Assumpta est*; on verra plus loin le succès réservé à cet *Alleluia*, à sa seconde audition dans la conférence du samedi.

M. le Doyen monte en chaire et, à propos des fêtes de la Tradition Basque données par la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, nous fait un sermon en langue basque qui, paraît-il, fut magnifique. Le prêtre remonte à l'autel, le peuple « vocifère » un peu le *Credo*... Malgré tout, ce magnifique élan de foi impressionne. Phénomène curieux, ce même peuple chantant une séquence ou un cantique *chante avec ensemble sans aller en mesure*; le *Credo*, dont le rythme, par suite des notes brèves et longues, est dénaturé, va tout de travers. Je donne cela à méditer à messieurs les mensuralistes. Voici l'offertoire; avec l'agrément de M. le Doyen, dont la bonne grâce au sujet de toutes ces manifestations a été sans limites, les jeunes congréganistes purent exécuter un des cantiques basques anciens recueillis et publiés par M. Ch. Bordes et qui viennent de paraître dans le *Chant populaire*[1]. Je ne puis m'empêcher de le citer. Ce n'est pas un des plus anciens du recueil, mais c'est un des plus touchants par sa résignation à la volonté divine.

Moderato

Gi- zo- na noun duk zu-hurt- zi- a? Zer! ez- ta- kik Hugunt e- zak mun-du er-
Ez- te- la deus- e- re bi- zi- a Khe- bat bai- zik!

ho-a O-rai da- nik; Ah! ez- tuk hu-rrun he-ri- o- a Hi- re ga- nik.

Homme, où donc est la sagesse? — Quoi! ne sais-tu pas — Que la vie n'est rien — Qu'une fumée! — Hais les folies du monde — Dès maintenant; — Ah! la mort n'est pas loin — De toi.

Chantée par ces voix fraîches de jeunes filles, cette mélodie si simple arrache des larmes. La messe se poursuit. Le *Sanctus*, si magnifique, de Vittoria, est chanté parfaitement. L'*Agnus*, où les voix de soprani se divisent, manque un peu d'assurance, et la messe se termine par un cantique à trois voix d'homme, en forme de motet, dû à la plume autorisée d'un jeune prêtre basque espagnol de Bilbao, Don Resurreccion de Azkué, qui soutient notre bon combat dans cette ville si intelligente et si riche. C'est un fort beau morceau, d'un sentiment religieux excellent.

Aux vêpres, après une procession recueillie et pittoresque à travers les rues de la ville, les bannières des confréries étant précédées du tambourinaire basque espagnol et de la quadrilla de jeunes danseurs de l'ayuntamiento de Beasain, l'épée à la main, exécutant à la façon espagnole la parade traditionnelle, qui, elle aussi, a sa gravité et

1. Ils seront, avec d'autres plaquettes, envoyés aux souscripteurs à la rentrée en octobre prochain.

son recueillement, on donna le salut. La schola y exécuta l'*Ave verum* de Josquin, le *Diffusa est gratia* de Nanini, le *Tantum ergo* de M. de La Tombelle, et un cantique basque, avec la même perfection que la messe du matin et aussi le même succès.

Vraiment, l'effort surprenant de cette vaillante petite phalange de chanteurs est au-dessus de tout éloge! Peu savent la musique, quelques-uns point, se laissant guider par leur instinct musical et leur mémoire, qui est étonnante, d'où une merveilleuse exactitude rythmique. On ne saurait trop féliciter M. l'abbé Flément de son zèle, qui n'a d'égale que sa grande modestie.

*
* *

Mais il me tarde de vous parler de la journée spécialement consacrée à la propagande de la *Schola* et qui fut des plus réussies. M. Ch. Bordes, entre temps atteint d'une indisposition, dut renoncer à y assister. La fête était compromise; mais Dom Mocquereau, grâce à la grande sollicitude du R^me^ Père Abbé de Solesmes, fut autorisé à traverser la France pour venir suppléer M. Ch. Bordes et sauver ainsi la situation. C'était le succès assuré. Laissons la parole à l'érudit rédacteur de la *Semaine de Bayonne*, M. Bernadou, qui a donné dans ce journal un compte rendu des plus complets de cette journée. Nous ne saurions mieux faire. La messe basse, où s'exécutèrent le *Kyrie* grégorien *Magne Deus*, avec les *Versets* de M. de La Tombelle, l'*Ave verum* de Josquin, le *Gloria* de Vittoria et des pièces d'orgue : *Prélude* de Bach, *Offertoire sur un thème breton* de Ropartz, *Prière* de Jumel, et *Fugue* de Bach, par M. Camille Doney, organiste de Saint-Seurin de Bordeaux, vient de se terminer.

Mgr l'Évêque, suivi de nombreux prêtres et de quelques amateurs, se rend dans la petite chapelle du Tiers-Ordre, dite *des Roses*, toute voisine de l'église, et là l'érudit Bénédictin nous donne comme un avant-goût des conférences de l'après-midi en initiant ses auditeurs attentifs et charmés aux secrets de la mélodie grégorienne. Avant tout il faut lire simplement, nettement. Et Dom Mocquereau lit fort bien en effet, mais à l'italienne, mouillant les *c*.

A 2 heures, Mgr l'Evêque de Bayonne, accompagné de tous ces messieurs, prenait place au fauteuil de la présidence dans la grande salle des conférences du palais de l'Exposition : un élégant public remplissait déjà cette vaste et belle salle, et les dames et demoiselles aux claires et élégantes toilettes étaient en grand nombre; çà et là aussi, de nombreux prêtres (on en a compté plus de soixante), et parmi eux M. l'abbé Dubarat et Don Resurreccion de Azkue.

Sur l'estrade, entourant les membres de la commission des fêtes, se tiennent Dom Mocquereau, et les 25 demoiselles et les 20 jeunes gens de la schola de Saint-Jean-de-Luz.

M. Charles Petit, conseiller à la Cour de cassation, Président du Congrès de Saint-Jean-de-Luz, salue tout d'abord Mgr l'Evêque et MM. les membres de la députation du Guipuzcoa, les remerciant des hauts témoignages de sympathie que leur présence apporte à ces fêtes de la Tradition Basque; puis il dit les regrets de M. Charles Bordes, si inopinément frappé au moment où il allait recueillir les légitimes fruits de sa vaillante coopération à ces fêtes et à cette belle Exposition; il a voulu, du moins, adresser ses excuses, ses remerciements et ses regrets à tous.

Le R. P. Mocquereau se lève, et c'est pour nous tenir pendant près d'une heure sous le charme d'une parole facile, élégante et d'une précision achevée. Pris au dépourvu, au débotté pour ainsi dire, de quoi parler? Mais il s'agit, en ces fêtes, d'art et de tradition populaire, et quoi de plus populaire, de mieux adapté à un pareil programme que la *mélodie grégorienne*?

Fille de l'Orient hébraïque et de la Grèce antique, la mélodie grégorienne a été façonnée par l'Église pour élever les âmes, les purifier, les faire prier.

Rien de plus facile que cette mélodie : c'est le *chant à l'unisson*, la tonalité sans accidents. Rien ici de ces difficultés de la musique moderne qui rendent si pénibles les premières leçons.

Tandis que la musique moderne, mélancolique, passionnée, fougueuse, exaspère les passions ou amollit les cœurs, parfois même se fait toute sensuelle et énervante, la mélodie grégorienne, toujours unie, douce, maîtresse d'elle-même, apporte le calme, la paix, s'adressant toujours aux parties supérieures de notre être, les dirigeant vers le ciel.

Dans la pratique rien de plus aisé : la mélodie grégorienne se compose de *timbres* ou *d'airs* toujours les mêmes et se répétant souvent : il suffit d'apprendre une phrase pour apprendre vingt pages du Graduel.

Dom Mocquereau conclut que les difficultés mêmes de la musique moderne, les étranges

mutilations du plain-chant primitif, ont été et sont la cause du silence de plus en plus complet des fidèles à l'église. Voulez-vous qu'ils reviennent enfin à cette mélodie grégorienne : faisons comprendre par de fréquentes exécutions que seule cette mélodie primitive en son originale simplicité donne l'expression douce et calme de la prière, et que son caractère décisif c'est l'onction. Plus le cœur est pur, l'intelligence éclairée, mieux ils goûtent ce chant vraiment digne de la majesté du culte chrétien.

La parole ardente et fine de Dom Mocquereau est à maintes reprises couverte d'applaudissements. Après lui, M. Adrien Planté nous lit la conférence préparée par M. Charles Bordes. Cette conférence, presque uniquement consacrée à l'œuvre de la *Schola Cantorum*, à ses débuts, à ses progrès, aux résultats vraiment surprenants qu'elle a su obtenir depuis trois ans à peine, avec une méthode, une opiniâtreté dont elle ne s'est pas départie une minute, intéresse vivement l'auditoire et en particulier Mgr l'Evêque, dont l'attention a semblé constamment en éveil, et qui a, paraît-il, fait transmettre à l'auteur, par M. le Doyen de Saint-Jean-de-Luz, toute sa satisfaction. Certes, elle est belle, l'œuvre que poursuit M. Bordes, et *pratique*, ce qui n'est pas sa moins précieuse qualité, comme on a pu s'en convaincre à Saint-Jean-de-Luz. Que poursuit-elle ? *La restauration du plain-chant selon la tradition grégorienne.* Quelle est-elle, la tradition grégorienne ? Celle que les Pères Bénédictins ont remise au jour et que nous exposait si lumineusement tout à l'heure le R. P. Mocquereau. La réforme est-elle pratique ? Certes, puisque ici même un petit chœur d'enfants de Marie et un groupe d'hommes de bonne volonté... dont les chantres, se sont pliés aux douces modulations de ces cantilènes, qui ne sont autres que celles du plain-chant que nous entendons vociférer chaque dimanche, et ce en quelques leçons, et si joliment que toute une salle, composée en majeure partie de prêtres, ne laissait pas les phrases s'éteindre sans les applaudir avant même que la mélodie fût chantée en son entier !

Oh ! quel délicieux *Alleluia* nous avons eu le bonheur d'entendre ! — Et cette musique palestrienne dont ensuite M. Bordes nous vanta les beautés, et que ses Chanteurs de Saint-Gervais sont en train d'*immortaliser... une seconde fois*, car elle le fut en son temps, nous disent les vieux auteurs, comment put-elle être oubliée ? comment osa-t-on lui substituer cette musique de cour, toute de fioritures et de prétentieuses formules ? Etait-elle trop difficile ? Nous ne le croyons pas, puisque ce même chœur de voix à peine formées nous a exécuté, comme il convient, cette même musique réputée *inchantable*. Heureux ceux qui l'ont entendue dans son cadre, dans cette belle église de Saint-Jean-de-Luz, pleine jusqu'au faîte de fidèles émus et priants ! Car, à Saint-Jean-de-Luz, il ne faut plus aller dire que cette musique n'est ni expressive ni belle, la population est conquise, et jusqu'au dernier des paysans a senti la mystérieuse influence qui s'en dégageait. Pourquoi ? Parce que ces chants grégoriens et palestriniens sont simples ; unis, ils forment un tout merveilleux inspirant un sentiment de piété infinie. Que faut-il de plus à l'église ? — M. Bordes, voulant nous prouver que l'art moderne pouvait, lui aussi, observer ces lois de la simplicité et de la sincérité, nous a fait chanter un *Panis angelicus* de l'abbé Boyer, de Bergerac. Rien du pastiche, un style choral très simple et très religieux à la fois. Là encore, *la preuve* fut donnée.

Pressentant à distance le succès de sa cause, le jeune conférencier, dans une péroraison tout enflammée sur notre Bayonne, « la jolie escarboucle posée au pied de la France », sur le cher Pays Basque et le Sud-Ouest tout entier, fait appel à tous pour la création d'une Société régionale de la *Schola Cantorum*, dite des Pyrénées et des Landes, société semblable à celle qu'il a fondée en Poitou, Vendée et Charente, et dont il nous énumère un à un les exploits.

Puisse sa parole être écoutée ! puissions-nous, à l'exemple de cette maîtrise de Saint-Pierre de Poitiers, que fonda Mgr Pelgé, voir, grâce à l'intelligente initiative de notre vénéré Prélat et de quelques ecclésiastiques éminents, notre chère et belle Cathédrale douée d'une *voix*, ou plutôt des *trois voix* grégorienne, palestrinienne et moderne, dont nous parlait M. Bordes ; voix qui lui rendraient la vie et l'embelliraient encore.

Ce rêve n'est pas impossible, et nous savons beaucoup de Bayonnais qui y croient encore, tandis que d'autres désespèrent. En attendant, le vaillant petit chœur de M. l'abbé Flément, à Saint-Jean-de-Luz, a donné l'exemple. Quant aux « utopies » de M. Bordes et de la *Schola*, comme certains aiment à dire, elles sont entrées dans la voie de la pratique. Elles sont devenues réalités. Certes, la *Société des Pyrénées et des Landes* serait un bienfait pour la région. Dût-elle ne nous donner qu'une maîtrise, celle de la Cathédrale, elle mériterait de vivre.

Le lendemain, à la grand-messe paroissiale, la schola donna une audition de la messe *Quarti Toni* de Vittoria, et M. Doney exécuta un *Prélude* de Bach, l'*Intermède* de Ropartz et une *Sortie* de Guilmant.

Il ne nous reste plus qu'à signaler quelques-uns des prêtres éminents qui entouraient Sa Grandeur dans cette belle manifestation de notre œuvre. Du diocèse de Bayonne :

M. le Chanoine Adéma ; M. l'abbé Lasserre, secrétaire général de l'Évêché ; M. l'abbé Abbadie, Supérieur du petit séminaire de Larressore ; M. le Doyen de Saint-Jean-de-Luz ; M. le Doyen de Saint-Palais ; M. l'abbé Dubarat, aumônier du lycée de Pau ; MM. Hiriart et Iribaren, professeurs de musique au petit séminaire ; M. l'abbé Chagé, curé de Saint-Etienne ; M. l'abbé Merle, notre sociétaire, et un grand nombre de curés et de vicaires de la région. Du diocèse d'Aire : MM. Dasquet et Lahiton, directeurs au grand séminaire d'Aire ; M. l'abbé Laglaye, professeur au petit séminaire d'Aire ; M. l'abbé Dolet, directeur du chant au Berceau de Saint-Vincent-de-Paul ; M. Dumoulin, directeur du chant au grand séminaire des Lazaristes de Dax ; M. Choisnard, directeur du chant au grand séminaire de Cambrai, en ce moment à Dax. Du diocèse de Tarbes : M. Brau, directeur du chant au grand séminaire de Tarbes, et enfin M. Pascali, organiste de Saint-Front de Périgueux, etc., etc.

Nous devons encore remercier, tout d'abord, S. G. Mgr Jauffret, Évêque de Bayonne, qui a bien voulu honorer nos fêtes de sa présence et montrer à notre œuvre tant d'intérêt ; Mgr Diharce, son Vicaire général, qui n'a pas cessé de nous encourager avec la meilleure grâce ; M. le Doyen de Saint-Jean-de-Luz, qui nous a prêté le cadre de sa magnifique église (le succès de sa vaillante petite schola ne sera pas sans lui aller au cœur et le récompenser de son bon vouloir) ; M. l'abbé Flément, son vicaire, qui, avec tant de soin et d'intelligence, a stylé sa petite cohorte de chanteurs et qui reste vraiment la cheville ouvrière de toutes ces fêtes ; — M. le conseiller Petit, qui présida avec tant de tact les séances du Congrès ethnographique de Saint-Jean-de-Luz, et qui, au début de la séance consacrée à la *Schola*, daigna adresser à M. Bordes des paroles si émues et si charmantes ; — M. Adrien Planté, qui, avec sa courtoisie si connue, consentit à lire la conférence de M. Bordes, qu'il accompagna de si précieux commentaires ; — M. Camille Doney, l'excellent organiste de Saint-Seurin de Bordeaux, qui consentit à venir rehausser singulièrement les fêtes en exécutant sur l'orgue les pièces choisies du *Répertoire moderne* de la *Schola* ; — et enfin Dom Mocquereau, que nous avons voulu remercier en dernier afin de nous étendre comme il convient sur le service signalé qu'il a bien voulu rendre à notre œuvre en traversant en toute hâte la France pour venir *sauver* une place et aussi la *gagner*, car, grâce à sa parole persuasive et douce, le *chant grégorien* a fait dans le diocèse un étonnant progrès. Grâce à l'initiative éclairée de Sa Grandeur et de Mgr Diharce, nous ne doutons pas que d'ici peu de temps le chant grégorien ne soit enseigné dans les séminaires du diocèse. La journee de Saint-Jean-de-Luz n'aurait-elle abouti qu'à ce résultat, nous serons fiers de l'avoir provoquée. Mais elle a, en outre, consacré les efforts de la jeune schola de la paroisse, qui va se constituer en association et donner des auditions régulières. On parle enfin de la constitution de certains lutrins de campagne, et si, comme le laisse espérer M. Bernadou, une maîtrise venait à être reconstituée à la Cathédrale, que demander de plus ? Cette journée aura été en tous points féconde, aussi comptera-t-elle parmi les plus belles de la *Schola* ; nous en garderons longtemps le souvenir.

J. de Muris.

Pour faire suite aux dernières fêtes de Saint-Jean-de-Luz, des *récitals* d'orgue seront donnés du 15 au 25 septembre dans diverses villes des trois diocèses par M. de La Tombelle. On organise deux journées dans le genre de celle de Saint-Jean-de-Luz, l'une à Lourdes (diocèse de Tarbes), grâce à la courtoise hospitalité des RR. Pères de la Grotte, et l'autre au Berceau de Saint-Vincent-de-Paul (diocèse d'Aire), où nos chants sont déjà exécutés. Nous en reparlerons s'il y a lieu.

J. de M.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Dijon. — L'abondance des matières nous ayant empêchés de parler comme il convient de la maîtrise de Dijon et de son exécution de la messe *du Pape Marcel,* nous avons préféré n'en rendre compte que dans le présent numéro.

La *Schola* se propose de consacrer, l'hiver prochain, une série d'articles aux grandes maîtrises françaises, et M. Ch. Bordes s'est déjà assuré, à cet effet, le concours de la Direction des Beaux-Arts, qui a bien voulu officiellement annoncer sa visite et signaler ses travaux aux directeurs des maîtrises subventionnées auprès desquelles on lui a assuré le meilleur accueil. Ces études, faites en vue d'un ouvrage sur les maîtrises, ne porteront pas seulement, bien entendu, sur les maîtrises subventionnées, mais s'étendront à toutes celles ayant une histoire ou s'étant réveillées de la torpeur où les avait plongées la suppression du budget, ne serait-ce que pour signaler leurs efforts à la bienveillance du gouvernement. Il va sans dire que la maîtrise de Dijon, comme la maîtrise de Poitiers et bien d'autres, seront à la place d'honneur comme elles le méritent grandement. Il n'y a donc pas lieu de parler ici davantage de la maîtrise de Saint-Bénigne, qui eut son heure de gloire, autrefois dirigée par M. l'abbé Schwack, et qui, après un sommeil assez long, grâce à l'initiative éclairée et intelligente de Mgr Oury, vient de se réveiller sous l'habile direction de M. l'abbé Moissenet, assisté de ses frères, collaborateurs dévoués et précieux. En quelques mois, deux ans à peine, cette maîtrise, après s'être adonnée presque exclusivement au chant grégorien, qui s'y chante en toute perfection, paraît-il, a résolument abordé la messe *du Pape Marcel,* le chef-d'œuvre de Palestrina et de la musique religieuse. Préparée par celle de la messe *O quam gloriosum* de Vittoria, l'exécution de la messe célèbre de Palestrina fut un triomphe pour la jeune maîtrise. Ce n'est pas la première fois qu'en France pareil fait se produit, nous ne cessons de le répéter chaque mois. Dès que l'on s'attaque résolument à cette musique, c'est un enchantement pour les chanteurs d'abord et pour la majeure partie des fidèles. Quelques irréductibles, de ceux-là qui dodelinent de la tête à l'audition d'une mélodie italienne et qui se croient toujours obligés de battre la mesure avec leur canne ou leur ombrelle à une musique quelconque, même foraine, ne comprendront peut-être jamais la beauté de la messe *du Pape Marcel*; tant pis, que cela leur soit un châtiment! Les autres, de plus en plus captivés par cette *splendeur de l'ordre* dans la musique, comme le disait fort judicieusement à propos de cette exécution le journal *La Nouvelle Bourgogne,* peuvent être assurés de pures et divines jouissances. La presse dijonnaise fut unanime à constater le succès. Entre tous, un article de M. le Chanoine Morelot est à signaler. Paru dans la *Semaine religieuse,* il mériterait d'être reproduit en son entier. Excellents articles dans le *Bien public* et d'autres journaux qui nous échappent. Que tous ces encouragements aident M. l'abbé Moissenet dans sa tâche. Mais il y a encore d'autres chefs-d'œuvre à exécuter, ne serait-ce que la délicieuse *Missa Brèvis,* la messe *O regem cœli,* si mélodique, sans compter les *motets,* dont on ne paraît pas faire tout l'usage désirable à Dijon. Pourtant le *motet* est le joyau, la pièce rare, dans l'œuvre palestrinienne. De combien de joies M. Moissenet comblerait ses enfants en leur faisant exécuter le jour de Noël l'*Hodie Christus natus est* de Nanini, ou l'*O magnum mysterium* de Vittoria!

Montpellier. — C'est par le plus grand des hasards que nous venons d'être informés d'une exécution palestrinienne des plus importantes donnée à Montpellier lors de la dernière Semaine sainte. Par les soins de M. de Quatrefages, maître de chapelle, le *Stabat* à deux chœurs et huit voix de Palestrina a été donné avec un succès considérable.

Notre correspondant nous écrit : « On nous fit entendre le Jeudi saint, en un concert spirituel, le *Stabat* à double chœur de Palestrina, ainsi que plusieurs motets de Vittoria et du divin Pierluigi. Cette musique a été une révélation pour le public, mis en éveil par des articles de journaux préparatoires et explicatifs. Les *dilettanti* sont venus de bien loin, directeurs de conservatoires, etc., et simples curieux qui sont partis convertis. Le succès a été colossal, et je dois vous dire que l'exécution a été hors ligne. Si j'avais pu prévoir que cette exécution pût intéresser les lecteurs de votre *Tribune,* je me serais fait un devoir de vous faire part de ce succès. » Voici une belle victoire, et nous félicitons grandement M. de Quatrefages de son initiative courageuse, et notre correspondant de sa lettre. On ne saurait trop nous tenir au courant des progrès de notre *idée* et des succès des œuvres que nous préconisons.

Périgueux. — Nous apprenons avec plaisir que la Société fondée à l'église de la Cité par M. Ponsard, pour l'exécution du chant grégorien et de la musique palestrinienne, vient d'être définitivement constituée, sous la présidence d'honneur de M. de La Tombelle. M. Pascali, organiste de Saint-Front, en est le président, et M. l'abbé Chaminade le vice-président. La

prochaine exécution aura lieu à la sainte Cécile. Au programme : la *Missa Brevis* de Palestrina et le propre de l'office de la Sainte, d'après l'Édition des manuscrits.

Toul. — A l'occasion de la fête de sainte Anne, la Société de Sainte-Cécile, qu'a fondée et que dirige avec tant d'ardeur M. J. Oury, a donné une nouvelle audition. Au programme, divers motets palestriniens du répertoire de la Société et l'*Ave Maria* de M. Ch. Bordes.

ÉTRANGER

Saint-Sébastien (Espagne). — Un mouvement de réforme du chant religieux se dessine dans la jolie capitale du Guipuzcoa, qui semble ne pas vouloir se tenir en arrière de ses émules : Barcelone et Bilbao. Certaines communautés se sont résolument consacrées au chant grégorien et ont appelé des Pères Bénédictins de Silos pour le leur enseigner. Une courageuse campagne est menée dans la presse, notamment par un publiciste de grand talent, M. de Saroluce, qui maintient haut et ferme dans le journal *La Union Vascongada* le drapeau de la *Schola* et de l'*Asociacion de musica religiosa* de Madrid, dont notre vénéré ami F. Pedrell est l'âme. La consécration récente de deux nouvelles paroisses dans la ville de Saint-Sébastien nécessitera la création de maîtrises dont l'une tout au moins sera, paraît-il, conçue dans le sens de la réforme. Tous nos vœux et nos félicitations à ces vaillants champions basques.

G. de Boisjoslin.



BIBLIOGRAPHIE

F. de Ménil. — **Les grands Musiciens du Nord : Josquin des Prés.** — Paris, Baudoux, 1897.

M. F. de Ménil n'est pas inconnu à nos lecteurs. Ils n'ont pas oublié un remarquable article sur les musiciens flamands paru dans notre *Tribune*. Aujourd'hui nous avons le plaisir d'annoncer que M. de Ménil veut bien nous réserver la suite d'études très documentées sur les grands musiciens du Nord, qu'il avait entreprises pour la *Revue du Nord*. Le « Josquin des Prés », dont nous rendons compte, fait partie de cette intéressante série. En voici l'analyse sommaire. L'avant-propos contient les témoignages de tous les contemporains de Josquin exaltant cet extraordinaire génie. Dans le chapitre premier, l'auteur cherche à fixer le lieu où Josquin vit le jour; il penche pour la petite ville de Condé-sur-l'Escaut, dans le département du Nord. Bien que Condé n'ait été incorporé à la France que deux cents ans plus tard, je n'hésite pas à considérer Josquin comme Français; il l'est par la nature de ses idées, la clarté, la concision de sa forme, le sentiment, la grâce qui le rapprochent de nos musiciens populaires, et ensuite de nos maîtres Goudimel, Jannequin et autres. Si Josquin est Flamand par sa science, qu'il tenait d'Okeghem, par son inspiration juvénile et charmante il est tout Français. Comparez-le au scolastique Willaert ou à tout autre maître de cette Flandre si féconde, et vous verrez apparaître les qualités caractéristiques qui font de Josquin le véritable fondateur de notre école française. M. de Ménil nous fait assister à son éducation artistique, à la formation de son génie. Il travailla avec Okeghem, premier chapelain du roi de France Charles VII. N'est-ce pas à cette cour, sur ces rives de la Loire, qu'il s'imprégna définitivement de cet esprit français qui éclaire toutes ses œuvres? Plus tard, musicien du roi Louis XII, il subira l'influence de ce style exquis qui est la transition du gothique à la Renaissance française : tel délicieux palais correspond à un motet de Josquin, l'*Ave verum* par exemple, harmonieux et délicat. Les chapitres III, IV, V, sont consacrés au séjour de Josquin à Rome, à la cour de Ferrare; le chapitre VI à son emploi à la cour de France. Là trouvent place toutes les anecdotes qui composent la biographie de Josquin, celle du fameux *ré* du roi, de la messe *la si fa re mi* (*lascia fare mi*), l'inévitable réponse au courtisan Aquilino, qui bernait le pauvre musicien; anecdotes qui font à Josquin la réputation d'un caustique, qui paraît s'accorder mal, dit M. Michel

Brenet, avec l'accent mystique et sévère de sa musique religieuse. J'avoue ne point trouver sa musique religieuse si mystique et si sévère : elle me semble surtout d'inspiration populaire, souvent enjouée, toujours mélodique, quelquefois pittoresque. Ses motets en forme de litanies sentent le plein air : ils sont loin encore des sombres et mystiques plaintes de Vittoria, des recherches d'expression de Roland de Lassus. Le sentiment du peuple et la forme exquise du contrapuntiste, c'est Josquin.

Le chapitre VII nous montre la fin du vieux maître. Chanoine de Saint-Quentin, il quitte ce canonicat pour passer quelques années au service de Maximilien I[er], empereur d'Allemagne. Puis il se retire à Condé pour y mourir. On a retrouvé son épitaphe, et l'on sait qu'il fut enseveli au chœur de l'église Notre-Dame, détruite en 1793. Enfin, M. de Ménil a donné la liste aussi complète que possible de l'œuvre de Josquin. Quand donnera-t-on une édition de ce magnifique ensemble d'ouvrages? La *Schola Cantorum*, qui a entrepris de si utiles publications, a le projet de donner cette édition complète de l'œuvre de Josquin, sur le modèle des grandes éditions allemandes. Elle élèvera ainsi un monument admirable à la gloire d'un des plus grands musiciens qui aient brillé dans l'histoire de l'art.

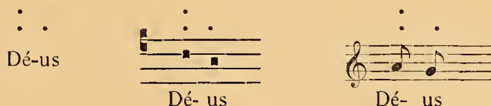
C. B.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

NOTE SUR LA PONCTUATION RYTHMIQUE DE L' « ASPERGES ME » HARMONISÉ PAR DOM DELPECH

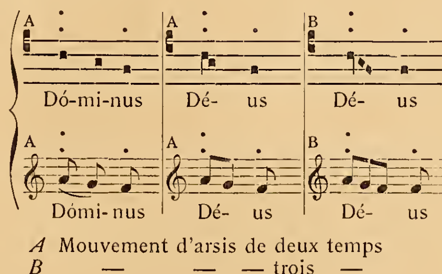
I. Deux syllabes ou notes marquées, l'une d'un *ictus fort*; l'autre d'un *ictus faible*, suffisent pour former un pied *(pes ictibus fit duobus)*, ou même un rythme, au sens le plus restreint du mot. Nous indiquons l'*ictus fort* par deux points superposés, l'*ictus faible* par un point en bas.



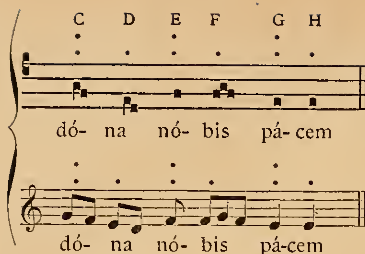
Dans nos traductions musicales nous prenons la croche comme *temps premier*.

II. Les *ictus* correspondent à l'*arsis* (levé) ou à la *thésis* (baissé) du rythme. En latin, le temps fort et l'*arsis* se réunissent sur la syllabe accentuée ; le temps faible et la *thésis* sur la syllabe faible finale. Les deux points désignent donc en même temps l'*ictus fort* et l'*arsis* du rythme, et le point unique en bas l'*ictus faible* et la *thésis* du rythme. Toutes les cadences des phrases latines sont descendantes, faibles ou féminines comme on dit aujourd'hui.

III. Dès qu'un rythme se compose de plus de deux notes ou syllabes, une loi de rythmique générale exige que les *ictus* — forts ou faibles — se succèdent de deux en deux ou de trois en trois notes ou syllabes. Ce n'est que par exception qu'un mouvement rythmique se compose de quatre notes. Chaque *ictus* détermine un nouveau mouvement rythmique d'*arsis* ou de *thésis*, ce qui nous donne des mouvements rythmiques de deux ou trois notes ou syllabes.

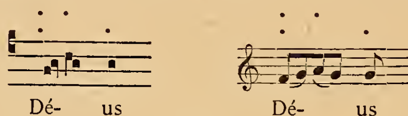


A Mouvement d'arsis de deux temps
B — — — trois —

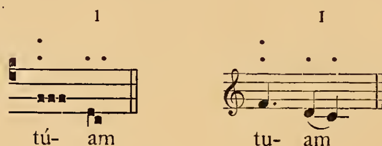


C Mouvement d'*arsis* de deux temps
D — de *thésis* de deux temps
E — d'arsis d'un temps
F — de thésis de trois temps
G — d'arsis de deux temps
H — de thésis de deux temps

IV. L'*arsis* peut embrasser plusieurs *ictus* ou mouvements rythmiques ; un point en haut marque les subdivisions d'*arsis*, ou, si l'on veut, les *arsis secondaires*.

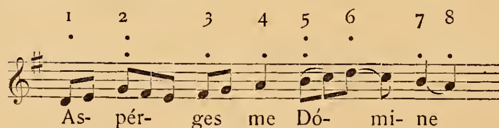


La *thésis* peut également embrasser plusieurs mouvements rythmiques ; elle est dite alors *thésis prolongée*. La *thésis simple* est signalée par un point en bas, la *thésis prolongée* par un second point.



I. Thésis prolongée.

V. L'*anacruse* est également indiquée par un point placé avant l'*ictus d'arsis*. Ce point peut être en haut ou en bas selon le mouvement mélodique.



1. *Ictus d'anacruse* placé en haut à cause du mouvement ascendant de la mélodie ; cette anacruse comprend deux notes.
2. *Ictus d'arsis*. Cette arsis se compose de trois notes.
3. *Ictus de thésis*. Cette première partie de la thésis comprend deux notes.
4. *Ictus de thésis prolongée. Me*, grammaticalement accentué, perd rythmiquement son accent parce qu'il se trouve à la fin d'une cadence et avant un accent tonique important.
5. *Ictus d'arsis*, deux notes.
6. *Ictus d'arsis* secondaire, deux notes.
7-8. *Ictus de thésis* prolongée.

Nous donnerons ailleurs la théorie complète de notre ponctuation rythmique du chant grégorien.

Dom André Mocquereau.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 9 | Septembre 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LA RÉOUVERTURE DES COURS DE LA SCHOLA

et les Conférences du R. P. Mocquereau à Paris



La réouverture des cours de notre *École de chant liturgique et de musique religieuse* aura lieu le 15 octobre prochain, comme nous l'avons déjà annoncé. Elle sera précédée d'une *messe du Saint-Esprit* à la chapelle du patronage Notre-Dame-de-Nazareth, voisine de l'École, à dix heures du matin. La messe sera dite par M. l'abbé de Bussy, chanoine honoraire de Paris, curé de Saint-Gervais. Elle sera basse, afin de permettre la réunion qui suivra. Au cours de la messe, un groupe des Chanteurs de Saint-Gervais exécutera le *Kyrie* et le *Gloria* de la messe de Lotti, le *Panis angelicus* de l'abbé Boyer, le *Verbum caro panem verum* de Roland de Lassus, l'*Ave Maria* de Vittoria et le cantique au Saint-Esprit de M. Ch. Bordes. La messe sera précédée du chant du *Veni Creator*. Une quête sera faite au profit de la caisse pour la construction de l'orgue d'étude de la

Schola, caisse que nous ne saurions trop recommander aux bienfaiteurs de notre œuvre. Des dons nous sont déjà parvenus, et nous sommes heureux de remercier ici dès maintenant MMmes d'Abbadie, comtesse de Fels, Frappier de Niort, Blanche Lefèvre; MM. d'Avezac de Castéra, Raymond Kœchlin, etc. La somme des *six mille francs* nécessaires est encore loin d'être couverte, nous faisons donc encore appel à la générosité des amis de la *Schola.*

Au cours de cette réunion, M. Alexandre Guilmant prononcera une courte allocution sur la dernière année d'études et sur les divers projets de la *Schola.* M. Ch. Bordes lira un rapport sur le fonctionnement de l'École. Les cours commenceront le soir même.

*
* *

Nous rappelons à nos sociétaires que le R. P. Mocquereau, grâce à l'autorisation qu'a bien voulu lui donner le Rme Père Abbé de Solesmes, donnera, du 10 au 20 décembre, à la *Schola,* une série de conférences des plus instructives et des plus intéressantes sur le chant grégorien et la paléographie musicale. Il y aura, chaque matin, classe de chant de pure exécution. Le soir, à quatre heures, conférence. Ceux de nos sociétaires et de nos amis de province qui voudraient assister à ces réunions, aussi bien aux classes de chant qu'aux conférences, pourront se joindre aux élèves de la *Schola.* Par suite de l'exiguïté des locaux, la grande classe ne pouvant contenir qu'une cinquantaine de personnes, nous serons reconnaissants à nos amis de nous prévenir quelques jours à l'avance de leur désir de suivre régulièrement les exercices, afin d'envisager, s'il y a lieu, la possibilité de nous transporter dans un local voisin de l'École, où nous pourrions recevoir une centaine de personnes. Nous serions heureux que cette venue du R. P. Mocquereau servît la cause grégorienne dans la capitale. Certains correspondants nous ayant demandé si les conférences seront contradictoires, nous leur avons répondu par la négative ; les élèves seuls seront admis à interrompre le maître pour lui poser les questions indispensables ; mais, loin de craindre les contradicteurs, nous serons très heureux de les voir à ces réunions, où le R. Père se tiendra à leur entière disposition après les séances, pour leur donner tous les éclaircissements sur les questions ou controverses qu'ils croiront devoir lui soumettre. A la suite de cette *neuvaine grégorienne,* les classes de chant grégorien se continueront à la *Schola,* non seulement pour les élèves de l'école supérieure, mais pour toutes personnes désireuses de se parfaire dans l'étude du chant grégorien seulement. Il y aura deux cours par semaine, les lundis et les jeudis, à quatre heures et demie ; le prix de ces cours, pour les personnes étrangères à l'École, sera de *10 francs par mois.* Sur la demande de plusieurs dames musiciennes ou directrices de chant dans les confréries ou les communautés, une classe de chant grégorien aura lieu chaque semaine dans un local spécial, des cours de dames ne pouvant avoir lieu à la *Schola*; ces cours seront faits par M. Charles Bordes, l'heure et le lieu seront désignés ultérieurement. Pendant le séjour des RR. Pères Bénédictins, pour donner aux personnes qui viendraient assister à leurs cours l'occasion d'entendre de la musique, diverses exécutions de musique vocale et

d'orgue auront lieu, notamment l'audition d'une grande messe palestrinienne à Saint-Gervais. Le programme en sera publié dans le prochain numéro de la *Tribune*.

Pour le Comité :

G. DE BOISJOSLIN ET CH. BORDES,
Secrétaires.



L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS[1]

II

Gombert et Verdelot

Dans la *Practica Musica*[2] d'Hermann Finck, nous lisons le passage suivant : « Nostro vere tempore novi sunt inventores, in quibus est Nicolaus Gombert, Jusquini piæ memoriæ discipulus, qui omnibus musicis ostendit viam, imo semitam ad quærendas fugas ac subtilitatem, ac est author musices plane diversæ a superiori. Is enim vitat pausas, et illius compositio est plena cum concordantiarum tum fugarum. »

De ce texte, nous pouvons tirer les conclusions suivantes : en l'an 1546, vivait Nicolas Gombert, élève de Josquin des Prés, qui, composant une musique tout à fait différente de celle que l'on chantait à cette époque, a enseigné aux autres musiciens une méthode parfaite de la fugue et des autres subtilités de l'art, et qui, joignant l'exemple au précepte, a fait entendre une musique fuguée pleine de recherches et d'harmonie.

Nicolas Gombert, le musicien dont H. Finck fait un si grand éloge, naquit à Bruges, ainsi que l'indique le titre du premier livre de ses motets[3], mais on ignore à quelle époque. Il est fort probable qu'il ne vit le jour que vers 1500, ainsi que nous allons le démontrer.

Josquin des Prés, son illustre maître, mourut à Condé le 27 août 1521. Gombert, ainsi que nous en avons la preuve, étudia la musique sous la direction de cet éminent artiste; il fallait donc qu'il fût déjà dans l'adolescence, car l'éducation musicale de cette époque comprenait deux périodes bien distinctes : vers la huitième ou la neuvième année, le futur compositeur entrait, comme enfant de chœur, dans une maîtrise quelconque. Il y apprenait la musique ainsi que les premiers principes du chant, et sa jeune voix se mêlait à celle des chantres aux cérémonies solennelles. Puis, lorsque l'âge de la puberté, transformant ses cordes vocales, et leur donnant un timbre plus mâle, défendait pendant quelque temps au jeune musicien de faire sa partie dans les chœurs, celui-ci commençait à étudier l'harmonie, le contrepoint, la fugue et la composition.

1. Voir le n° d'août 1897.

2. *Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis, ac quædam de arte suaviter et artificiose cantandi*; Witembergæ, excusa typis hæredum Georgii Rhaw, anno 1556, 1 vol., in-4°.

3. *Nicolai Gombert, Flandri Brugensis, musici excellentissimi Molettorum quatuor vocum Liber primus*; Venise, chez Jerôme Scatto, 1540.

Pour avoir pu travailler d'une façon profitable avec Josquin des Prés — et cela se voit dans ses œuvres, qui se rattachent par beaucoup de points à la manière de son maître, — Nicolas Gombert devait avoir vingt ans environ lorsque Josquin mourut.

D'un autre côté, on ne trouve son nom dans aucun des recueils de compositions publiés avant 1529. Or, à cette époque, on n'imprimait pas la musique aussi facilement que de nos jours. Il fallait, pour qu'un compositeur trouvât un éditeur, que son nom fût déjà célèbre. Or, le premier morceau de Gombert que l'on connaît, est une chanson publiée dans les recueils des *Six Gaillardes et six Pavanes*, parus, ainsi que les *XII Motets*, chez Pierre Attaignant en 1529.

La *Déploration* sur la mort de Josquin, mise en musique à quatre voix par Avidius, fut également traitée à six voix par Gombert et nous confirme que ce musicien se réclamait d'un si grand maître.

A la mort de Josquin, Nicolas Gombert fit probablement partie de la maîtrise de Notre-Dame d'Anvers. Dans les archives de cette collégiale, on trouve le nom d'un certain maître Nicolas, qui pourrait bien être Gombert. A cette époque, en effet, on avait l'habitude, bien néfaste pour les historiens, de désigner les chantres par leur prénom, et cela, nous l'avons déjà remarqué pour Gérard Avidius et Gérard de Turnhout, a fait commettre bien des confusions et des erreurs.

Gombert ne conserva que peu d'années sa place à la maîtrise d'Anvers, car, d'après les archives du royaume de Belgique, nous savons qu'en 1530 il était maître des enfants de chœur de la chapelle de Charles-Quint à Madrid, où il succéda à Jacques Champion, qui lui-même avait occupé cette situation à la mort de son prédécesseur, Nicole Carlier, décédé en 1526. Ces deux musiciens étaient nés, le premier en Picardie, le second dans les Flandres. On voit, une fois de plus, l'influence que les maîtres de l'école flamande prirent sur les origines de la musique espagnole, si elle eut plus tard un cachet personnel.

Charles-Quint eut en effet plusieurs maîtres de chapelle célèbres, dans l'ordre chronologique desquels on s'est souvent embrouillé parce qu'on n'avait pas remarqué avant Fétis qu' « il y avait trois chapelles de musique attachées à la maison impériale, la première à Vienne, au service de l'empereur, l'autre à la cour du même prince comme roi d'Espagne, à Madrid, et la troisième à Bruxelles, moins nombreuse, pour le service des princes gouverneurs des Pays-Bas, au nom du même monarque ». Nous connaissons les maîtres de chapelle de la cour à Madrid. Le plus célèbre des musiciens de Charles-Quint à Vienne fut Jacques Clément, auquel succéda Chrétien Hollander. Crequillon, qui fut aussi un des musiciens illustres de son époque, remplaça à la chapelle de Madrid Corneille Canis, le successeur de Gombert, ainsi qu'il est prouvé par un état de la maison de Charles-Quint vers 1547, cité par Butkens dans le troisième volume de ses *Trophées du Brabant*.

Fétis donne ainsi la composition de la chapelle de Madrid : un prévôt de la chapelle, quatre chapelains, un chantre et compositeur de musique, qui était à cette époque (1547) maistre Crequillon, quatre chantres de basse, six chantres de ténor, quatre haultes contre, dix enfants de chœur, un sacristain maître des enfants de la chapelle, un organiste et un sacristain.

Nicolas Gombert garda les fonctions de maître des enfants de chœur pen-

dant quinze ans environ, jusqu'en 1545 ; nous avons vu plus haut qu'en cette année, Crequillon occupait la place de compositeur attitré de la chapelle impériale ; celle de maître des enfants de chœur était tenue par maistre Jean Taisnier. Il est donc vraisemblable d'admettre avec Fétis que vers le milieu du seizième siècle, Nicolas Gombert, désirant se rapprocher de son pays natal, avait obtenu un bénéfice dans les Flandres, et que se livrant dès lors uniquement à la composition, il s'était désisté de toute charge officielle, ainsi que semble l'indiquer le titre de *Musicus imperatorius*, mentionné en tête d'un de ses motets imprimé chez Gardane, à Venise, en 1551.

Telle est en résumé l'existence tranquille de notre musicien, existence qui s'écoula dans le calme des basiliques et sur laquelle l'histoire se montre très avare de détails. La date de sa mort ne nous est point parvenue. On sait pourtant qu'il vivait encore en 1556.

Heureusement, il nous reste ses œuvres, et c'est en les lisant qu'on peut se rendre compte de l'exactitude de l'opinion que les contemporains se faisaient de sa valeur. Son écriture vocale est très aisée ; rompu aux difficultés de la fugue et des procédés d'imitation, son contrepoint se joue au milieu des écueils de l'harmonie avec une grâce et une délicatesse qui n'exclut pas l'élévation du style, et son œuvre peut se caractériser aussi par la justesse de l'expression musicale du sens des paroles sur lesquelles naissait son inspiration. A cette facilité d'écriture, il joignait une grande fécondité. Son œuvre est très importante : elle comprend un grand nombre de motets, de messes et de chansons. Voici, en quelques lignes, le résumé de son œuvre musicale.

MOTETS. — Outre le *Premier livre de Motets* de Gombert *à quatre voix*, et qui eut quatre éditions en 1540, 1544, 1550 et 1551 (ce qui indique clairement la vogue du compositeur), le premier livre des *Motets à cinq voix*, dont la première édition porte la date de 1541, et qui eut aussi deux autres éditions publiées en 1551 et 1552, le second livre des *Motets à quatre voix*, publiés chez Scotto, à Venise, en 1541, et dont les autres éditions ont été données à Venise, chez Gardane, et à Lyon, chez Jacques Moderne, il existe des motets de Gombert dans presque toutes les collections de l'époque, que nous allons rappeler dans l'ordre chronologique de leur publication. Nous trouvons donc des compositions du grand musicien dans les *XII Motets à quatre et cinq voix de divers auteurs* de Pierre Attaignant (1529), dans les *Mottets del Fiore* (Lyon, Jacques Moderne, 1532-1539), dans les *Motettorum a Jacopo Moderno, aliàs* GRAND JACQUES (idem, 1532-1542) [1], dans le *Liber triginta novem Motettorum quatuor vocum* (Ferrare, 1538), dans les *Mottetti del Frutto*, à cinq voix (Venise, Gardane, 1538), dans la *Fior di Mottetti* (idem, 1539), dans les *Mottetti del Frutto* (idem, 1539), dans les *Canciones quinque vocum selectissimæ* (Strasbourg, Pierre Schœffer, 1539), dans le premier livre des *Motetti de la Simia quinque vocum* (1539), dans le *Flos Florum* (Gardane, Venise, 1545), dans les *Cantiones septem, sex et quinque vocum* (Augsbourg, Melchior Kriesstein, 1545), dans le premier livre des *Motets à six voix* (Venise, chez Scotto, 1549), dans le quatrième livre des *Ecclesiasticæ Cantiones quatuor et quinque vocum* (Anvers, Tilman Susato, 1553), dans les *Psalmorum selectorum* (Nuremberg,

1. Cet ouvrage comprend cinq volumes de motets à cinq, six et sept voix.

chez Montan et Neuber, 1553-1554), dans le troisième livre des *Sacrarum Cantionum* (Anvers, chez Jean Saët, 1554-1555), dans le deuxième livre des *Cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant,* etc. (Louvain, 1554-1555), dans les *Evangelia Dominicorum et Festorum dierum* (Nuremberg, chez Jean Montan et Ulric Neuber (1554-1556), enfin dans les manuscrits de la collection Eler, appartenant à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Nous connaissons environ deux cents motets de Gombert, dont les plus célèbres sont les suivants : *Ave sanctissima Maria, Fuit homo missus a Deo, Tu es Petrus, Absolve me, Angelus Domini, Beatus vir,* etc. Tous sont empreints d'un grand sentiment, d'une remarquable expression religieuse, n'excluant pas l'aisance et la facilité d'écriture.

MESSES. — Les messes de Nicolas Gombert se trouvent dans le *Missarum quinque vocibus Liber primus* (Venise, Gardane, 1549) et dans la grande collection des *Messes* imprimées par Adrien Le Roy et Robert Ballard. C'est dans cette dernière que nous trouvons la messe la plus connue de Gombert, celle que, selon l'usage encore en vogue à cette époque, le compositeur avait écrite sur l'air de la chanson : *Je suis déshéritée.*

CHANSONS. — Gombert composa aussi un grand nombre de chansons françaises et flamandes que l'on trouve dans les collections suivantes :

Le numéro 7 du recueil de *Six Gaillardes et six Pavanes, avec treize chansons musicales à quatre parties* (Paris, Pierre Attaignant, 1529) est une chanson très amusante de Gombert. Sur ces paroles : *Alleluja me faut chanter,* le compositeur a écrit une délicieuse broderie vocale, enjolivant le chant de l'*Alleluia* du graduel confié au ténor. Les livres premier, deuxième et neuvième du *Parangon des chansons* (Lyon, Jacques Moderne, 1540-1543), les livres premier, deuxième, quatrième, cinquième, sixième, septième, douzième et treizième des *Chansons à quatre, cinque, six et huit parties* (Anvers, Tilmann Susato 1543-1550), le *Cinquiesme Livre contenant trente-deux chansons à cinq et six parties, composées par maistre Nicolas Gombert et autres excellents autheurs, convenables et propices à jouer sur tous les instrumentz, correctement imprimées à Anvers par Tilmann Susato, l'an 1544, au mois de décembre, Le premier recueil des recueils composés à quatre parties, imprimé en quatre volumes,* par Adrien Le Roy et Robert Ballard (1563) ; le vingtième livre des *Chansons à quatre et cinq parties, composées par plusieurs autheurs* (idem, 1578), renferment d'intéressantes et spirituelles chansons de Gombert, parmi lesquelles nous devons principalement mentionner les œuvres suivantes : *Hâtez-vous, Ma maîtresse, Hors envieux, Toutes les nuits, Mon pensement, C'est mon amy,* etc.

C'est dans le septième volume de la collection de Tilman Susato (1543-1550) que se trouve la *Déploration* d'Avidius, mise en musique par Gombert et portant le titre suivant : *Josquinum a Prato musicorum principem Nœnia sex vocum.* Enfin, Fétis mentionne plusieurs chansons du même maître qui se trouvaient dans un manuscrit du seizième siècle ayant appartenu à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, et qui est passé dans la bibliothèque du Palais-Royal, d'où il a disparu au mois de février 1848.

Telle fut l'œuvre remarquable de Nicolas Gombert, musicien de génie, dont la vie modeste s'écoula dans le calme du cloître, et dont l'inspiration

délicieuse, appuyée sur la science que lui inculqua Josquin, s'éleva, d'un vol égal, vers les plus sublimes hauteurs de l'art.

(A suivre.) F. DE MÉNIL.



UN LUTRIN GRÉGORIEN

En Vendée, où l'on admit peut-être le chant grégorien avant tous, c'est-à-dire au lendemain même de la restauration, grâce aux constants efforts de M. l'Archiprêtre des Sables-d'Olonne et de sa maîtrise, que dirigeait alors M. l'abbé Velluz, plusieurs lutrins de campagne se sont formés, et une véritable renaissance du chant est entreprise dans le diocèse. Aux dernières fêtes des Sables, dont nous rendîmes compte, nous fûmes très étonné de voir des groupes de jeunes gens de vingt à trente ans, leur panier de provisions à la main, venus de loin, semblait-il, pour assister aux fêtes de musique religieuse. Que MM. les ecclésiastiques se déplacent en grand nombre pour des fêtes de ce genre, cela se comprend; que des musiciens ou des amateurs de la classe aisée les imitent, rien de mieux; mais que des jeunes ouvriers, des paysans même, y accourent endimanchés, cela était pour nous surprendre; la fête religieuse des Sables n'ayant pour corollaire aucune réjouissance populaire, si ce n'est ces petits ânes si amusants, qui gambadent sur la magnifique plage et que l'on peut monter pour quelques sous, ce dont ne se firent pas faute nos jeunes *chantres*..., car c'étaient des chantres! oui, des chantres en chair et en os, et qui n'avaient rien de préhistorique, je vous assure. Et quels étaient ces chantres? Des jeunes gens, qui, librement, formés par leur curé ou de jeunes vicaires, dans des paroisses privilégiées, grâce à leur zèle, chantent chaque dimanche les chants de l'office selon la méthode des Bénédictins de Solesmes. Qu'on en juge.

M'étant enquis des curés qui pouvaient bien avoir eu cet esprit d'initiative pour les en féliciter, on me présenta à quelques-uns, et notamment à M. le curé de Vouvant (qu'il me pardonne de le mettre en scène), qui a la joie de desservir la plus charmante et pittoresque paroisse et la plus belle église du diocèse. Magnifique monument roman que MM. les *restaurateurs*, sous prétexte de réparation, ont presque complètement reconstruit, fort bien du reste, laissant subsister intact à son flanc un des plus magnifiques portails du Poitou, surmonté d'une cène du quatorzième siècle, où les Apôtres entourent et questionnent, avec une vie surprenante, le Christ que l'on va trahir : un des plus beaux morceaux de la sculpture française. Avec une bonne grâce charmante, M. le curé se prêta à mes questions et me conta par le menu l'historique de son lutrin et de ses succès.

Le 11 novembre 1894, je quittais les Sables-d'Olonne, où j'étais demeuré sept ans vicaire, l'oreille toujours bercée par les douces cantilènes des temps anciens, pour devenir titulaire de la cure de Vouvant. La veille de mon installation, je fus reçu solennellement sur le parvis de mon église au chant d'un *Benedictus*, dont je garderai longtemps le souvenir. Représentez-vous deux chantres, l'un titulaire, l'air ascétique, l'autre de

bonne volonté, replet et rouge, hurlant à pleins poumons les malheureux versets qui leur étaient échus. Je fus péniblement impressionné et je me jurai de tenter l'impossible pour remédier au mal. Le lendemain, jour de mon installation, ce fut bien pis encore. Rien ne fut plus horrible que ce chant de la messe et des vêpres, haché, martelé, détonnant à chaque note, n'ayant du chant que le nom. Voilà, cher Monsieur, les éléments que j'ai trouvés à mon arrivée dans la paroisse. Deux malheureux chantres, passés maîtres en routine, que je ne voudrais aucunement mortifier, les braves gens!... Quoi? des irresponsables!... J'oubliais... : un chœur de six demoiselles, déjà d'un certain âge, excellentes personnes qui marmottaient toute l'année le troisième *Kyrie* de Dumont, et faisaient leur chœur aux psaumes des vêpres entre deux quintes de toux! Tel était mon chœur de chant!

Trois semaines s'écoulèrent ainsi, trois semaines de tortures! Souffrant trop de cet état de choses, je me résolus... à sévir : aux grands maux les grands remèdes; et je m'armai de courage. Le premier dimanche de l'Avent, je fis du haut de la chaire un pressant appel aux hommes et aux jeunes gens de la paroisse. Je leur démontrai qu'un chœur de chant relèverait singulièrement les cérémonies; je leur dis que leur belle église de Vouvant était un corps sans âme et qu'un lutrin bien fourni de voix l'embellirait encore. Quel fut mon étonnement! le même jour, vingt jeunes gens se faisaient inscrire à la sacristie! Je les accueillis avec joie et leur donnai rendez-vous le lendemain soir au presbytère. J'étais passé maître de chant!

Tous les soirs de l'hiver de 1894, mes hommes et jeunes gens vinrent fidèlement aux exercices. Quelques-uns semblèrent se décourager aux premières séances, je craignis les désertions. Avec de bonnes paroles et en les flattant un peu, je retins mes hommes; aucun ne m'abandonna. La peine était rude; il faisait froid, certains faisaient plusieurs kilomètres pour venir à la classe de chant. Arrivés, on s'y tenait debout, autour des quatre uniques graduels de Solesmes que je possédais encore, mais le zèle et la bonne humeur nous donnèrent courage. Je les avais gagnés à ma cause, l'enthousiasme leur faisait oublier la fatigue.

Il y avait pourtant d'autres difficultés très sérieuses à l'horizon. La maîtrise ne pouvait se composer seulement de voix d'hommes, il me fallait des enfants. J'avais bien une école des Frères florissante, dirigée par un excellent maître; mais le saint homme ne semblait pas comprendre l'utilité d'une maîtrise. Que voulez-vous? il en est le plus souvent ainsi, il s'était accommodé parfaitement jusqu'ici du lutrin, où il ne dédaignait pas de faire parfois sa partie... Pourquoi changer? A chacun de nos assauts, j'essuyais des raisons et des preuves; somme toute, des fins de non recevoir; je désespérais d'enlever la place. « Croyez-moi, monsieur le curé, n'entreprenez rien. » Il aurait pu ajouter : « Votre entreprise me causerait certains dérangements, et je n'en veux à aucun prix. » Ma cause était juste et mon esprit tenace. J'imposai ma volonté, et le bon Frère dut s'incliner. Il me laissa choisir vingt enfants. Je tenais ma maîtrise, et en un tour de main, mes « drôles » furent éduqués. Je fis venir de nouveaux livres, chacun avait le sien, les enfants des *Compendium*. J'en avais pour plus de 300 francs. Nous approchions de Noël. Mes chantres étaient impatients de paraître; je ne voulais pas aller au-devant d'un échec, mais rien ne put arrêter leur désir. Je dus m'exécuter, et pour être plus à même de les diriger, je m'assurai d'un prêtre pour chanter la messe, et dès lors nous préparâmes notre office avec le plus grand zèle. Voilà qu'au dernier moment le prêtre attendu me fait défaut. Comment me tirer de ce mauvais pas? Comment, tandis que je serai au saint sacrifice, se comportera ma schola dans ce magnifique chœur monastique qui se développe derrière l'autel? Je tremblais et j'entendais déjà les sarcasmes; je me voyais déjà abandonné par mes gens. Je n'ose avouer comment je m'en tirai, ne le conseillant certes pas à ceux qui, comme moi, tenteront de fonder une maîtrise. Je résolus, tout en disant ma messe, de diriger mon chœur de chant. Groupés devant l'autel, mes jeunes gens entonnèrent vaillamment leur introït. Au *Kyrie*, au *Gloria*, au lieu d'aller, muet, m'asseoir au fauteuil, je chantai avec mes gens, et, le dos tourné à l'autel, je les dirigeai de l'œil et de la voix. Ce fut un triomphe, et dès lors mon lutrin fut fondé. Au graduel, je chantai même le verset! Acculé à cette impasse, grâce à ce procédé peu liturgique, il est vrai, j'avais sauvé la situation, et le bon Dieu y gagna un

lutrin pour chanter ses grâces. Depuis, il n'a cessé de bénir nos efforts. Aux Quarante-Heures qui suivirent, la cérémonie fut magnifique. L'église était ornée comme aux plus grands jours et superbement illuminée. Tous mes chantres et douze de mes jeunes choristes étaient revêtus de la soutane, de la cotta et de la barrette, grâce à la générosité de plusieurs personnes de la paroisse. Mon chœur faisait vraiment belle figure. Les vêpres du Saint-Sacrement furent chantées avec beaucoup d'entrain et avec un ensemble parfait. Tous les assistants étaient dans l'admiration. Beaucoup de mes confrères, qui auparavant souriaient de ce qu'ils appelaient mes « utopies », étaient tous gagnés. A leurs questions je répondis simplement : « Mon secret est bien simple, et vous pouvez réussir tout aussi bien et beaucoup mieux que moi lorsque je vous l'aurai livré. Il faut d'abord que le curé prenne la tête du mouvement, et qu'il ait à sa disposition deux grains de science, trois grains de pratique, cinq grains d'énergie et dix grains de patience. Tout cela broyé, trituré, donne un résultat excellent. L'argent, aussi, entre en ligne de compte avec les autres éléments, mais il en faut bien peu pour une maîtrise de campagne. Avec 200 francs par an, on va loin. »

Depuis cette époque, chaque dimanche ramène nos exécutions grégoriennes. Elles n'ont pas toujours la même valeur, parce que, malheureusement, étant seul dans la paroisse, je chante la grand-messe et ne puis diriger moi-même. Mais les exécutions sont satisfaisantes pour l'ordinaire. Elles deviennent bonnes, très bonnes, excellentes parfois, lorsque je puis avoir un autre prêtre pour présider les offices. La psalmodie est surtout toujours bien rendue, et ne connaît pas la routine, ce qui n'est pas un moindre mérite. Depuis trois ans, beaucoup d'étrangers, soit prêtres, soit laïques, sont venus nous entendre et nous apporter le témoignage de leurs sympathies. Depuis un an, chaque dimanche, dix grands chantres et douze enfants, tous revêtus de leur costume, remplissent les quatre rangées de stalles que j'ai fait placer derrière l'autel, à la messe et aux vêpres. Les autres exécutants, non revêtus de la soutane, se placent au-dessous, et l'orgue est au milieu. Ils sont au total quarante, toujours sous la surveillance d'un Frère. Les enfants sont désormais pourvus du Paroissien de Solesmes, et chantent tous les morceaux de la messe et des vêpres.

Désirez-vous savoir maintenant quels sont les émoluments des membres de la maîtrise de Vouvant ?

Je n'ai que deux chantres rétribués par la fabrique : le premier, le même qu'autrefois, celui que j'ai réussi à métamorphoser au point de ne plus le reconnaître, me dit-on souvent ; — il reçoit 200 francs de traitement, et a son casuel en plus, ce qui lui vaut 500 francs en tout ; — le second a 100 francs et son casuel de deuxième chantre, ce qui lui vaut 200 francs en tout. Je donne aux autres chantres supplémentaires 5 francs par trimestre, afin de les intéresser à l'œuvre, et j'augmente de 10 francs environ leurs émoluments au bout de l'année, en les prenant à tour de rôle, quatre ou six à la fois, pour les sépultures de première classe et les mariages solennels. Les enfants de la schola, soit les douze premiers, paraissent aussi en costume aux sépultures de première classe, lorsque les familles le demandent, moyennant une rétribution de 1 franc pour chacun. L'organiste reçoit de la fabrique un traitement fixe de 100 francs ; et il est de droit aux sépultures de première classe ainsi qu'aux mariages solennels, et est payé 5 francs chaque fois.

Quant aux répétitions, elles ont lieu, pour les hommes, en hiver, le mardi et le vendredi, de sept heures et demie à neuf heures et demie du soir ; en été, le vendredi seulement, et même tous n'y assistent pas régulièrement, à cause des travaux champêtres. Ces répétitions sont gratuites.

Pour les enfants, pendant l'année scolaire, je les réunis trois fois par semaine, le lundi, le mercredi et le vendredi, à onze heures ; pendant les vacances, le dimanche soir, après vêpres. Les enfants ne reçoivent aucune rétribution ; de temps en temps, je leur offre quelques bonbons ou des images, ce qui est fort peu coûteux. C'est moi qui fais toutes les répétitions, ce qui est parfois très pénible, surtout avec un ministère aussi chargé que le mien. Dans quelque temps, j'espère me décharger de ce soin sur mon organiste, en augmentant, sur mes ressources personnelles, son traitement de 100 francs.

Un mot, avant de terminer, sur le côté moralisateur de l'œuvre.

Les hommes et les jeunes gens de Vouvant sont exposés comme partout à perdre leur foi chrétienne, peut-être même un peu plus qu'en certaines contrées, le dimanche surtout, à cause des divertissements de toute sorte qu'on leur offre à profusion pour les éloigner de l'église. Depuis la fondation de la maîtrise, j'ai sous la main un groupe qui ne bronche pas, et qui donne le bon exemple. Entre la messe et les vêpres, mes hommes et jeunes gens de la maîtrise se réunissent au patronage, chez les Frères, et se divertissent honnêtement: et quand viennent les grandes fêtes de l'année, ils sont fidèles à s'approcher des sacrements. Plusieurs sont actuellement sous les drapeaux, et édifient leurs camarades par leur bonne tenue, comme l'attestent les lettres que je reçois à chaque instant des aumôniers. Ils n'ont plus de respect humain, et lorsqu'ils viennent en permission, ils aiment à reprendre leur place au chœur, en attendant qu'ils la reprennent définitivement au retour. La maîtrise a été et sera toujours pour eux, je l'espère, l'œuvre de préservation, l'arche du salut !

Et maintenant, cher Monsieur, plusieurs de mes excellents confrères se plaisent à redire que mon mérite est amoindri, parce que j'ai sous la main des éléments qu'ils ne peuvent rencontrer dans leurs paroisses. Je réponds d'abord que je n'ai aucun mérite ; mais il est faux d'affirmer que Vouvant possède beaucoup d'éléments. Les bonnes voix y sont rares, comme partout, et il a fallu tout créer. Je serais volontiers porté à croire que ces bons messieurs veulent se donner une excuse de ne rien entreprendre chez eux. — C'est difficile, disent-ils ! — Eh ! je le sais bien, certes ! — C'est impossible ! clament-ils. — A quoi je réponds carrément : Non ! j'ai l'expérience pour moi. Ayant réussi à Vouvant, on peut réussir partout...

Et c'est ce qu'ont pensé certains curés de Vendée qui, à l'exemple de M. le curé de Vouvant, se sont résolument décidés à se créer un lutrin dans leur église. Les jeunes gens, que nous voyions si gaiement gambader sur la plage des Sables, étaient un fort contingent de la maîtrise de Saint-Laurent-sur-Sèvre, d'où ils n'avaient pas craint de faire plusieurs heures de chemin de fer pour venir entendre la maîtrise modèle, à qui l'on doit tout ce magnifique mouvement dans le diocèse. D'autres groupes, plus modestes, s'étaient joints à eux; je voudrais me souvenir du nom de leurs communes respectives, toutes voisines des Sables, celles-là. Tout ce gentil monde fraternisait à qui mieux mieux, et si on venait à les questionner sur la difficulté de leur métier de chantre, sur cette « méthode antipopulaire », sur ce « chant insipide et incolore », sur cette « notation saugrenue qu'il est impossible de faire rentrer dans la tête d'un chantre », tous riaient aux éclats. « C'est le vieux chant, Monsieur, qu'on ne pouvait jamais se mettre dans la tête avec ses brèves, ses longues, auxquelles on ne comprenait rien, et puis ça ne chantait pas, quoi ! c'était pas plaisant du tout ! Ça, c'est très facile, au bout d'un moment, si facile à s'entrer dans la tête, que les jeunes filles elles-mêmes se mettent à le chanter rien qu'à nous entendre ! » Et il a raison, le brave homme, les jeunes filles se mettent à le chanter par cœur, rien qu'à l'entendre moduler (on vient de le voir à Saint-Jean-de-Luz), et quant aux professionnels, ils sont vite passés maîtres en la matière. Il faut un peu de persévérance, de la bonne humeur, et surtout, dame... un *curé qui aime le chant* : c'est ce qui s'est trouvé à Vouvant. Un jour, la *Schola* régionale ira y tenir ses assises, ce sera un jour de fête et de victoire pour le lutrin !

Ch. Bordes.



L'ART EN PLACE ET A SA PLACE

« J'avoue ne pas très bien comprendre », — nous écrivait dernièrement un de nos amis — « le but que se propose la *Schola* au point de vue de la production moderne en « préconisant exclusivement le genre de musique dit palestrinien. Pourquoi nous obli- « ger à faire des pastiches? et ne pouvons-nous pas, avec l'art et les ressources multi- « ples de notre temps, faire œuvre juste à tous égards? »

C'est à cette opinion, partagée par quelques bons musiciens et exploitée contre nous par quelques mauvais, que je veux répondre ici, m'efforçant en même temps d'expliquer aussi clairement que possible ce que nous entendons par ce terme de notre programme : *Création d'une musique religieuse moderne.*

***

Quiconque visite l'étonnante ville morte qui a nom Ravenne, ne peut manquer d'être saisi de la majesté tout spécialement religieuse et artistique qui se dégage des admirables mosaïques dont les églises de l'ancienne capitale de l'Exarchat sont presque toutes ornées.

Pour moi, j'avoue que mes impressions les plus tenaces d'Italie ont été le paisible petit monastère de Saint-Damien à Assise et les mosaïques de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire de Ravenne.

J'avais cependant vu beaucoup d'autres mosaïques, au cours de mon excursion en Italie, sans qu'elles m'eussent aucunement frappé, sans même que je pusse bien en pénétrer la raison d'être esthétique ; pourquoi donc celles-ci me révélaient-elles subitement un art tout particulier, tandis que les autres me laissaient froid et distrait ? — C'est que les autres, je les avais vues dans les musées ou dans des églises du dix-septième siècle aux plafonds dorés, tandis que celles-ci, semblant faites pour le mur et le mur pour elles, m'apparaissaient en intense harmonie avec le monument qu'elles décorent.

Ces mosaïques de Ravenne sont *à leur place.*

Même observation pour les rois mages de Gozzoli dans la sombre chapelle du palais Riccardi, pour le vaillant saint Georges de Carpaccio en la petite église *dei Schiavoni*, pour l'admirable portrait du bourgmestre Six de Rembrandt, si impressionnant dans le milieu simple et bourgeois de ce petit intérieur hollandais.

Toutes ces œuvres sont *à leur place.*

Transportez-les dans un de ces caravansérails d'art qu'on appelle musées, c'est vainement que vous chercherez à retrouver les sensations d'harmonieuse plénitude éprouvées lorsque vous les avez vues dans le lieu même pour lequel elles avaient été faites, et votre impression en sera, à coup sûr, diminuée.

Il me paraît donc incontestable que l'œuvre d'art perd infiniment à n'être point vue *à sa place.*

Mais pour qu'une œuvre d'art soit véritablement *à sa place*, elle doit réunir certaines conditions relatives au milieu auquel elle est destinée, dont la première est d'être peinte, sculptée, composée, pensée, en un mot, de façon à faire partie intégrante de ce milieu même.

En notre temps de production hâtive, combien trouvons-nous d'artistes se préoccupant de cette primordiale condition esthétique ?

Si vous entrez, par exemple, au Panthéon, vous pourrez admirer les qualités de dessin, de coloris, etc., de la plupart des peintures qui s'y trouvent ; combien vous donneront le sentiment qu'elles sont vraiment faites pour le mur qu'elles sont appelées à orner ? Une seule : la sainte Geneviève de Puvis de Chavannes. Toutes les autres vous

paraîtront, à un examen attentif, de simples *tableaux*, des tableaux de chevalet agrandis au carré, qui seraient tout aussi bien (ou tout aussi mal) sertis d'un riche cadre doré, dans la galerie d'un non moins riche amateur. — Seule, la sainte Geneviève fait corps avec la muraille ; seule, elle réunit les conditions requises par le lieu qu'elle occupe ; seule elle est *en place*.

*
* *

Tous les arts étant régis par les mêmes lois esthétiques, il n'en est pas autrement de la musique que de la peinture.

De même que le fait d'être marouflée sur un mur n'attribue point à une toile quelconque le droit de s'intituler : *peinture murale*, de même, l'emploi de paroles liturgiques et la possibilité d'exécution dans une église ne constituent en aucune façon ce que l'on doit appeler : *la musique d'église*.

Je ne parle point ici, cela va sans dire, des élucubrations chères à bien des maîtres de chapelle que les éditeurs publient avec encadrement gothique dans les marges, sous la rubrique : *musique religieuse*, ni des parodies sur des thèmes connus de symphonie ou d'opéra, qui, même s'ils sont beaux au concert ou au théâtre, paraissent grotesques et grimaçants dans le temple du Seigneur, parce qu'ils ne sont point *à leur place* ; de ces productions, le bon sens public a commencé à faire justice. Mais il est d'autres compositions religieuses, écrites de bonne foi avec une science et un sentiment musical incontestables, qui ne sont cependant pas de la musique d'église, parce qu'elles ne présentent point les conditions indispensables d'*harmonie avec le milieu*.

Ces conditions, telles que je les comprends, je les exposerai dans un prochain article.

VINCENT D'INDY.



NOS CONCOURS

Le comité de la *Schola Cantorum* n'ayant pu se réunir en ces mois d'été, le jugement des derniers concours sera remis à une date ultérieure.

— Il est mis au concours pour le mois de septembre un **Prélude** pour orgue, avec ou sans pédales. Les manuscrits devront être remis avant le 30 novembre prochain.

V. I.



CURIOSITÉS MUSICALES

Façon nouvelle d'exécuter le propre de l'office

Nous lisons dans le *Gaulois* l'entrefilet suivant. Décidés à ne pas faire de polémique personnelle dans la *Tribune*, nous avons rayé à dessein le nom des deux personnages auteurs de cette paradoxale innovation. Il s'agit d'un des premiers et des plus intelligents parmi les curés de Paris et d'un maître de chapelle d'un talent reconnu. Remplacer par les compositions d'un auteur moderne, fussent-elles d'un maître, les divines mélopées de saint Grégoire en ce qui concerne le *propre* de l'office, n'était, que je sache, venu encore à la pensée de personne. Ce que les maîtres palestriniens, à qui on reproche tant leur peu de respect pour l'antique chant de l'Église, n'avaient osé faire, car, sauf pour l'office *des morts* et les *offertoires*, aucune pièce du propre n'a été mise en musique par eux, va être consommé par un musicien français. Grâce à ce précédent, d'autres

curés et d'autres maîtres de chapelle pourront se livrer à cette fantaisie, et dès lors la mesure sera comble. Le pauvre chant grégorien, mutilé, haché, défiguré, sera purement et simplement supprimé. Voici le document :

— D'accord avec M. ***, le très distingué maître de chapelle de la paroisse, M. l'abbé X***, curé de X***, vient d'entreprendre une réforme intéressante pour tous ceux que touche la belle ordonnance artistique et liturgique des cérémonies religieuses.

Pour en bien saisir la portée, une courte explication est nécessaire.

La partie chantée de la messe comprend — outre le *Kyrie*, le *Sanctus*, le *Gloria*, le *Credo*, l'*Agnus Dei*, dont le texte est invariable (sauf les derniers mots de l'*Agnus Dei*) — des morceaux propres à chaque fête, tels que l'*Introït*, le *Graduel*, etc. Ces morceaux appartiennent au *propre* de la messe. Ils varient, par conséquent, tous les jours.

— Il en résulte, nous dit M. l'abbé X***, qui veut bien nous exposer l'économie de la réforme projetée, il en résulte que non seulement en province, mais à Paris même, dans beaucoup d'églises, les chantres, connaissant imparfaitement les morceaux dont nous parlons, les exécutent tout de travers. Le *Kyrie*, le *Sanctus*, le *Gloria*, le *Credo* sont chantés avec un ensemble parfait. L'*Introït*, le *Graduel* sont massacrés. Ce contraste est choquant. C'est à le supprimer que tend mon projet.

« Je n'entends point toucher aux morceaux invariables de la messe. Ce serait dérouter les fidèles qui tiennent à leur *Gloria*, à leur *Credo*, et qui souvent les chantent avec plaisir. Cette participation des fidèles aux cérémonies est tout à fait édifiante et dans la pure tradition catholique.

« Quant aux morceaux qui font partie de la messe, j'ai demandé à M. X*** — qui n'a pas reculé devant un labeur aussi considérable — d'écrire pour chacun d'entre eux une musique en harmonie aussi complète que possible avec la fête correspondante. Il s'agit donc de remplacer de mauvais plain-chant — mauvais au point de vue de l'exécution — par d'excellente musique, qui donnera aux messes chantées une note d'art nouvelle.

« Bien entendu, je ne demande pas à M. X*** de mettre ainsi en musique les messes correspondant à toutes les fêtes de l'année, mais seulement les messes des principales fêtes — une vingtaine environ.

— Serez-vous bientôt en mesure d'inaugurer cette intéressante réforme ?

— Très probablement le jour de la Toussaint 1er novembre. Nous continuerons par les fêtes de Noël, Pâques, la Pentecôte. Nous nous en tiendrons là pour la première année, car il serait matériellement impossible à M. X*** d'écrire la musique de vingt messes, et aux interprètes de les apprendre en si peu de temps.

L'initiative prise par M. le curé de X*** est certes des plus curieuses. Quel accueil lui sera-t-il fait par le clergé et les fidèles ? Dans quelle mesure sera-t-elle suivie ? Questions réservées, que l'expérience prochaine se chargera de résoudre.

Combien il serait plus simple d'exiger de messieurs les chantres quelques répétitions, je ne dis pas supplémentaires, car on a l'habitude dans les maîtrises de n'en faire aucune. La cause de tout cela est la pénurie de chantres véritables, connaissant leur métier de chantres. Tant que les chanteurs d'église seront avant tout de ces professionnels du théâtre, qui n'ont qu'un suprême mépris pour le plain-chant et ne se plaisent qu'à leurs roucoulades ou à leurs solos, nous en viendrons fatalement à des mécomptes de ce genre. Combien serait plus logique et plus facile l'étude du chant grégorien, si mélodique et si populaire ! Mais il en est de cela comme de toutes choses, c'est au prix d'efforts inouïs et de malentendus sans nombre qu'on s'aperçoit que la vérité était à votre portée et que la ligne droite est encore le plus court chemin pour aller d'un point à un autre.

JEAN DE MURIS.



BIBLIOGRAPHIE

L'Organiste liturgique. Septième livraison, par Alexandre Guilmant, op. 65. — Paris, Durand et fils, 4, place de la Madeleine, et chez l'auteur, 62, rue de Clichy. — Prix marqué : 10 fr. (19 pages in-4°.)

Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs que M. Alex. Guilmant vient de

publier la septième livraison de son *Organiste liturgique*, cette célèbre collection, si appréciée de tous les artistes sérieux, qui a rendu les plus grands services par ses qualités pratiques et musicales.

Ce cahier contient des versets pour les antiennes des vêpres de sainte Cécile, suivis d'une sortie dans le style de Bach sur le thème de l'antienne *Cantantibus organis*. Cette œuvre, composée pour une exécution des Chanteurs de Saint-Gervais le jour de la sainte Cécile, à Honfleur, peut être donnée comme modèle de musique d'orgue selon les principes de la *Schola*. Elle constitue à elle seule toute une doctrine. Dans ces antiennes, surtout dans les 2e, 3e et 4e versets, flotte le plus pur parfum grégorien. Le second verset est une merveille en huit mesures. La sortie dans le style de Bach est une pièce d'une forme, d'une technique admirables, écrite dans la meilleure tradition du maître. Citons encore une belle communion, entièrement construite sur l'hymne *Placare Christe*, et des versets pour l'hymne *Sanctorum meritis*, dont le troisième est une page exquise. Pieuse, liturgique, toujours musicale, parfaite dans l'inspiration et l'écriture, cette nouvelle œuvre de M. Guilmant remplit toutes les conditions exigées des compositions pour l'orgue de l'église.

X***.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

SECTION DES PYRÉNÉES ET DES LANDES

Saint-Jean-de-Luz. — La conséquence de nos fêtes de Saint-Jean-de-Luz a été la fondation, en *Société*, de la schola paroissiale qui exécuta avec tant de zèle et de succès les diverses pièces du programme du 21 août. Une réunion vient d'avoir lieu sous la présidence de M. le Doyen, dont on ne saurait trop louer l'initiative; des statuts y ont été votés, un *bureau de maîtrise* y a été formé, avec mission d'assister M. l'abbé Flément, directeur. La schola, composée d'un groupe d'hommes de bonne volonté, aux voix excellentes et timbrées, devra se consacrer particulièrement à l'étude du *chant grégorien*, afin d'exécuter aux fêtes de l'année le propre de l'office selon la méthode bénédictine. Elle exécutera également la musique polyphone. Pour les messes et motets à voix inégales, M. Flément s'adjoindra le chœur des enfants de Marie, afin de renouveler les belles exécutions des fêtes passées. De par ses statuts, la schola de Saint-Jean-de-Luz est directement rattachée quant à ses principes et à son répertoire à la *Schola Cantorum* de Paris.

Dax. — La fête de l'anniversaire de la mort de saint Vincent de Paul sera fêtée comme d'habitude au séminaire de Notre-Dame-du-Pouy. Aux séminaristes s'adjoindront les enfants du Berceau de Saint-Vincent-de-Paul. Outre le *chant grégorien*, toujours exécuté avec soin et selon la méthode de Solesmes, la schola chantera plusieurs motets palestriniens, dont le recueillement et la piété sont fort appréciés des supérieurs et des élèves.

N. B. — Les exécutions qui devaient avoir lieu à Lourdes et au Berceau, ainsi que les récitals d'orgue de M. de La Tombelle dans les villes du Sud-Ouest, ont été remis à une date ultérieure. Elles auront lieu dans le courant de l'hiver ou au commencement du printemps.

ÉTRANGER

Saint-Sébastien (Espagne). — On nous écrit de Saint-Sébastien que les obsèques de la duchesse de Sotomayor ont été l'occasion d'une manifestation musicale religieuse importante. Suivant la volonté expresse de S. Exc. le duc de Sotomayor, particulièrement lié avec les RR. Pères Bénédictins de Silos, de la Congrégation de France, toute musique religieuse d'apparat avait été exclue des funérailles, pour y substituer le seul chant grégorien, préparé avec soin et exécuté avec un grand concours de voix. L'impression, d'après l'article de M. Pedro de Soraluce, dans *La Union Vascongada*, fut considérable et fait bien augurer de la réforme du chant en Espagne, que poursuivent avec tant de vaillance M. le marquis de Pidal, M. Felipe Pedrell et Don Uriarte.

G. DE BOISJOSLIN.

NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

« Dum aurora finem daret »

Motet à quatre voix pour la fête de sainte Cécile, de G.-P. DA PALESTRINA

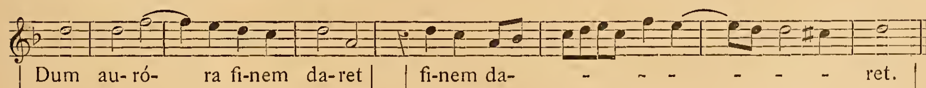
(CONSEILS D'EXÉCUTION)

Le motet palestrinien, toujours religieux et rituel, a deux caractères différents, suivant qu'il est purement musical et architectural, si l'on peut dire, ou avant tout expressif, plus soumis au sentiment qu'à la forme. S'il est purement musical, il se développera dans un ordre presque mathématique; les réponses surgiront au moment précis où elles doivent paraître, avec cette noblesse, cette gravité ou cette grâce qui sont la beauté de ce style; tout l'effet de la pièce reposera dans l'eurythmie, l'ordonnance pure des lignes, l'admirable écriture des voix. Dans le motet expressif, la matière musicale est sans doute aussi riche, mais tout le dessin, tout le plan est subordonné au sentiment. Les réponses se rapprocheront, s'altéreront, l'idée se morcellera, suivant de plus près la phrase du discours, dont chaque membre contient une pensée.

Chacun de ces membres deviendra un membre de phrase musical, qui, par le choix des intervalles, la sonorité harmonique se dégageant de l'accouplement des dessins, prendra une valeur d'expression toute dramatique, au sens élevé et primitif du mot. Pour ce dernier genre de motets, nous citerons les admirables exemples du *Peccantem me quotidie* (n° 2 de l'*Anthologie*), de l'*Ave Maria* (n° 51) de Palestrina, de l'*O quam gloriosum* (n° 1), de l'*O magnum mysterium* (n° 4) de Vittoria, du *Nos qui sumus in hoc mundo* (n° 54), du *Pulvis et umbra sumus* (n° 27) de Roland de Lassus. Dans le premier genre figurent de nombreux motets de l'école flamande et de l'école romaine, et notamment ce motet à sainte Cécile, que nous donnons en supplément. Les nuances d'exécution ne pourront y être que sommaires, pour laisser à l'ordonnance de l'œuvre tout son équilibre. Sans doute, le texte, comme toujours, est respecté et bien accentué, mais ici, rien ne prêtait à l'expression de détails, à l'opposition de caractères. Ici, tout est ordre et clarté. Dans le radieux matin, Cécile annonce la venue des soldats du Christ et nous enjoint de ceindre « les armes de la lumière ».

A chaque membre de phrase du discours appartient un membre de phrase musical, se reproduisant identique, quant à la tête du sujet, partie à partie. En somme, le motet se compose de cinq membres rythmiques seulement, et leurs dialogues, leurs légers développements, aux accents ou aux cadences, suffisent à remplir environ quatre-vingts mesures sans engendrer la monotonie. Pourquoi? Parce que les phrases ne sont pas carrées, qu'elles se développent *rythmiquement* et non *métriquement*. La phrase carrée n'aurait pu soutenir l'intérêt au cours de ces échanges incessants, que si elle avait *modulé*. Ici, tout est diatonique, et s'il y a un semblant de modulation, on ne le pressent que dans l'échange des impositions et réponses de motifs à la tonique et à la dominante, où les tonalités (non encore classées à cette époque) de *sol mineur* et de *ré mineur* cherchent à se préciser, rien de plus.

La première phrase est composée de deux membres, dont le premier forme un tout complet, comme le membre du discours qu'il revêt, le second membre ne jouant que le rôle de formule complémentaire.



Il n'y a, au bout du premier membre, qu'un *point-et-virgule musical*, il pourrait y avoir un *point* sans que la phrase parût inachevée. Comme le membre du discours, qui

dans le second membre musical est une pure *répétition*, on pourrait parfaitement faire abstraction de ce membre musical. Seul, il ne peut former un tout rythmique, étant *conséquence*, comme *finem daret*, détaché de *Dum aurora*, ne peut avoir un sens sans le secours de ce qui précède. Dans :



la phrase n'a pas d'incidente, elle forme un *tout* comme le « *Cæcilia exclamavit dicens* » du discours se terminant sur une suspension. Le *exclamavit dicens* de la dernière mesure de la ligne du soprano étant une simple reproduction à la quinte grave de l'idée déjà émise, ne peut être considéré comme un développement ou une conséquence de cette idée.

La troisième phrase n'a également qu'un membre, comme l' « *Eja milites Christi* » du discours. Si la phrase avait été « *Eja milites Christi, Christi Dei nostri* », Palestrina aurait certainement écrit un membre rythmique dépendant du membre précédent tout en formant un tout à lui seul, comme dans le motet *Ave Maria* (n° 51 de l'*Anthologie*), où chacune des parties de la polyphonie a des façons différentes de varier les deux invocations *Sancta Maria, Regina cæli*. Exemple :



Les deux derniers membres rythmiques du motet auront, comme les deux membres de phrase du discours — *Abjicite opera tenebrarum* — *et induimini arma lucis* — leur physionomie propre; exposés d'abord dans leur pureté, ils seront ensuite, non pas *développés*, mais *dilatés* à l'entour de la syllabe accentuée ou à la cadence, selon la méthode de composition palestrinienne, mais la phrase, même dans son expansion, ne perdra pas son air de parenté avec la phrase initiale.

Connaît-on beaucoup d'œuvres modernes conçues avec ce souci impeccable des formes et ce respect de la lettre? Ne prendrait-on à l'école palestrinienne que ces procédés de composition (en ayant soin d'en rajeunir la langue harmonique), on serait sûr de composer du moins de la véritable musique religieuse, fidèle interprète des textes.

On se bornera donc, quant aux nuances, à bien mettre en évidence les membres rythmiques, en en marquant un peu vigoureusement les entrées, même dans les *pianos*, et en laissant tomber doucement la voix sur les formules finales. Quand il y a *répétition*, non d'un membre de phrase entier, mais d'un fragment de ce membre de phrase, comme au début du morceau, il faudra mettre ce fragment dans l'ombre, pour laisser les motifs importants se développer aux autres parties. Ici, la *répétition* est ornementale. Souvent, au contraire, dans le deuxième genre de motets, dont nous parlions au début de cet article, elle sera expressive, intentionnelle, comme l'extraordinaire « *cætera mortis erunt* » de la péroraison du *Pulvis et umbra sumus* de Roland de Lassus, ou le *Miserere* de l'*Agnus* de la messe *Douce mémoire* du même auteur; elle aura alors un sens *dramatique*. Nous analyserons un jour un modèle de cet autre genre de motets.

Ch. B.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 10 | Octobre 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS *(Bulletin et encartage de musique)*	BUREAUX	ABONNEMENTS *(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LA SCHOLA

LA RENTRÉE DE L'ÉCOLE

Comme nous l'annoncions dans notre dernier numéro, la rentrée de notre *École de Chant liturgique et de Musique religieuse* a eu lieu le 15 octobre par la messe du Saint-Esprit, célébrée dans la chapelle de Notre-Dame-de-Nazareth, devant une assistance recueillie, composée en majeure partie des élèves et de leurs parents. Au cours de la cérémonie, un groupe de Chanteurs de Saint-Gervais a exécuté, après le *Veni Creator*, divers morceaux polyphoniques à voix égales, notamment le *Panis angelicus* de M. l'abbé Boyer et l'*Ave Maria* de Vittoria. La messe s'est terminée par le chant d'un des nouveaux cantiques de M. Ch. Bordes : cantique au Saint-Esprit[1], dont les paroles sont de M. l'abbé Le Dorz, de Ploërmel. Le vénérable curé de Saint-Gervais, M. l'abbé de Bussy, a dit la messe; la *Schola* avait tenu à lui prouver ainsi la reconnaissance qu'elle lui doit pour avoir aidé singulièrement à sa création en autorisant en 1891 la

1. Extrait des *Cantiques de pénitence pour missions ou retraites pascales*, publiés dans le *Chant populaire* de la *Schola Cantorum*.

fondation de ces offices de Saint-Gervais, point de départ de toute notre campagne pour la réforme du chant religieux.

A l'issue de la messe, une réunion intime a eu lieu dans la bibliothèque de l'École. M. Guilmant, notre Président, y a pris la parole; nous ne pouvons mieux faire que de reproduire son allocution.

ALLOCUTION DE M. ALEX. GUILMANT

Mesdames et Messieurs,

C'est avec un véritable plaisir que je reprends de nouveau la parole devant vous et pour une circonstance analogue. Il y a un an, j'avais le bonheur de vous annoncer que nous ouvrions nos cours, et vous étiez venus nombreux à cette inauguration intime, donnant au comité de la *Schola* une marque de confiance qui l'honora grandement. Avons-nous été dignes de votre confiance? Notre ami Charles Bordes vous donnera tout à l'heure le détail de notre exercice et vous jugerez. Pour ma part, en ce qui concerne ma classe, je n'ai eu qu'à me louer de l'assiduité et de l'application de mes onze élèves. Certains nous ont quittés, appelés par les rigueurs du service militaire, que je ne saurais trop déplorer pour les jeunes artistes, à peine préparés pour leur carrière. Ils nous reviendront, j'en suis sûr, mais ne devrons-nous pas tout recommencer? D'autres ont disparu, sur notre invitation, car, sans exiger à l'entrée de l'école des concours d'admission où l'élève peut être victime d'une mauvaise disposition, et, par suite, d'un refus qui compromettra son avenir, nous savons décourager les vocations faussées et les renvoyer à d'autres travaux ou à d'autres maîtres. Nous pensons en cela faire notre devoir. Enfin, un courageux contingent nous reste, et d'autres jeunes gens ayant rempli les vides, nous comptons encore sur une bonne année d'études. Les principes de la *Schola* étant contraires à tout concours de fin d'exercice, nous n'aimons guère à mettre en évidence, au détriment de leurs condisciples, certains élèves qui nous ont particulièrement fait honneur; néanmoins, je ne puis m'empêcher de nommer M. Decaux. Que le poste de confiance que je viens de lui donner lui prouve l'intérêt que nous portons à son avenir. L'émulation est, certes, une force qu'il ne faut pas négliger, mais elle existe dans la classe même, dans la famille pour ainsi dire; point n'est besoin de la rendre publique; par la publicité, elle fomente aussitôt des jalousies avouées ou non avouées qui s'exaspèrent plus tard et poussent trop souvent aux vilaines rivalités professionnelles. Je me tairai donc sur les capacités de mes divers élèves, parmi lesquels j'en connais qui ont devant eux la plus brillante carrière, s'ils persévèrent dans leur mode de travail. Je sais que nos collègues pensent comme moi, notamment M. Vincent d'Indy, retenu loin de nous aujourd'hui pour une raison de famille. Que son absence nous permette, sans blesser sa grande modestie, de lui dire l'affection et la grande estime que nous lui portons! Qu'il me soit permis de remercier d'abord nos professeurs : M. l'abbé Vigourel, notre dévoué directeur des études grégoriennes, à côté duquel je vois avec plaisir un nouveau collaborateur, j'ai nommé Dom Chauvin, que le R^me^ Père Abbé de Ligugé a bien voulu nous donner. Merci aussi à notre excellent ami Fernand de La Tombelle, dont la classe d'harmonie s'annonce si brillante cette année. Nous sommes sûrs, connaissant le dévouement du maître, que les élèves lui feront honneur. Merci aussi à cet infatigable ami Charles Bordes; en prenant la classe d'accompagnement, il a choisi la part la plus séduisante; son rôle est de *faire aimer* à ses élèves la musique des maîtres par de nombreuses lectures et d'intéressantes comparaisons. La culture intellectuelle est la base de tout l'enseignement artistique. On reproche trop souvent aux jeunes artistes de nos jours de ne pas avoir de « curiosité », reproche grave et malheureusement trop

mérité. A la *Schola* nous ferons en sorte d'éveiller l'intérêt de l'élève pour les chefs-d'œuvre du passé, même les plus oubliés. Voilà, je crois, une des supériorités de notre enseignement. Merci encore encore à MM. Mathis Lussy, Hettich, Pirro, Schilling, Charpentier, à tous ceux enfin qui nous ont aidés l'an passé avec tant de dévouement. Merci aussi à ceux qui acceptent de nous assister cette année, et en particulier au jeune et vaillant artiste, M. Edouard Risler, qui veut bien prendre pendant quelques mois, chaque année, la direction de la classe supérieure de piano.

Avant de terminer, il est d'autres remerciements que nous ne pouvons passer sous silence. Ils s'adressent aux plus hautes personnalités de l'épiscopat : à S. Em. Mgr Richard, Cardinal-Archevêque de Paris, qui daigna toujours s'intéresser à notre œuvre et à son développement; à LL. GG. Mgr Germain, Évêque de Rodez, qui, voulant bien nous continuer l'intérêt dont nous combla le regretté Cardinal Bourret, vient de nous envoyer deux jeunes prêtres; Mgr Bardel, Évêque de Séez, qui a bien voulu autoriser un ecclésiastique, vicaire d'une des importantes paroisses de son diocèse, à venir nous demander conseils et s'enrôler comme élève; au Rme Père Abbé de Solesmes, Dom Delatte, qui a autorisé, sur notre demande, le P. Mocquereau à venir faire à Paris huit conférences-études sur le chant grégorien et la paléographie musicale.

Puissent ces hautes marques de confiance être suivies de beaucoup d'autres. La culture de la vraie musique religieuse s'accorde parfaitement avec la mission du prêtre; c'est peut-être même le plus sûr moyen de sauver l'art religieux des atteintes profanes et de lui rendre sa haute portée d'autrefois. En formant ainsi des prêtres musiciens, nourris des traditions artistiques les plus pures, nous créons des éducateurs pour le clergé. Si ce mouvement se généralisait, la *Schola* serait fière, plus tard, du bien qu'elle aurait fait à toute la jeune génération ecclésiastique, si ouverte aux beautés de l'immortel chant grégorien et à toute musique vraiment religieuse et liturgique.

Il ne me reste, en terminant, qu'à vous remercier aussi, Mesdames et Messieurs, d'être venus à cette réunion, et à vous donner rendez-vous pour l'an prochain. Puisse l'œuvre se développer de plus en plus et continuer à être digne de votre intérêt et de votre confiance!

M. Ch. Bordes, avant de faire le compte rendu sommaire des travaux de l'année écoulée, a tenu à remercier, au nom de tous, le Président de la *Schola,* dont les marques de dévouement ne se comptent plus. Voici les paroles de M. Ch. Bordes, qui furent couvertes d'applaudissements, manifestation touchante qui dut aller droit au cœur du maître :

Mesdames, Messieurs,

Notre vénéré Président, avec tout le tact et la charité qui le caractérisent, n'a oublié de remercier aucun de nos collaborateurs. Pouvait-il se remercier lui-même? Aussi est-ce à nous de dire ici publiquement la profonde gratitude que nous lui devons pour le constant dévouement qu'il a montré à notre œuvre depuis sa fondation. Permettez-moi, Mesdames et Messieurs, de prendre la parole en votre nom pour lui dire que ce qu'il a fait est vraiment admirable. Artiste de sa valeur et de son âge, il n'a pas craint de s'associer à de jeunes amis et d'adopter courageusement un programme de réforme qu'il sait juste, et auquel, avec un zèle sans bornes, il a consacré tout son temps et sa peine. Ici, c'est M. Guilmant qui a le plus travaillé, vous le verrez tout à l'heure. L'exercice 1896-1897 lui demandait de donner *soixante et un* cours ; de se consacrer, deux heures durant et souvent plus, *soixante et une fois* à ses élèves; il l'a fait avec abnégation et un entier désintéressement. Cela mérite d'être dit, proclamé, et j'ai ici une haute joie à le remercier devant vous. Remercions donc tous, avant de poursuivre la lecture de ce rapport, notre vénéré maître, Alexandre Guilmant.

*
* *

Passons maintenant aux affaires. En deux mots, quel a été le bilan de l'année écoulée?

Nous ne voulons pas énumérer de nouveau les résultats acquis par notre École; ils ont déjà fait l'objet d'un compte rendu publié dans le numéro de juillet; qu'il nous suffise donc de faire connaître les divers projets que nous comptons réaliser cet hiver et le développement que notre École vient de prendre à la présente rentrée.

La classe de M. Guilmant (orgue) compte sept élèves nouveaux; celle de M. Vincent d'Indy (contrepoint et composition) dix élèves; celle de M. l'abbé Vigourel et du R. P. Dom Chauvin (chant grégorien), dix-neuf élèves nouveaux, parmi lesquels on compte neuf chanteurs de Saint-Gervais, ténors et basses; celle de M. de La Tombelle (harmonie), dix élèves nouveaux; celle de M. Risler (moniteur M. Jumel) (clavier), neuf élèves nouveaux; celle de M. Bordes (moniteur M. Dupuis), neuf élèves nouveaux.

Selon notre méthode, étant donné le nombre des nouveaux élèves inscrits, nous venons de créer des classes préparatoires confiées à des moniteurs choisis par les maîtres. C'est ainsi que M. Decaux, pendant l'heure qui précédera la classe de M. Guilmant, fera travailler les élèves d'orgue du second degré, afin de laisser au maître plus de temps pour s'occuper des élèves supérieurs. A l'issue de sa classe, M. Guilmant examinera les élèves du second degré, pour se rendre compte de leurs progrès, dont le prix sera leur entrée dans la classe du maître. M. Albert Dupuis sera moniteur de M. Ch. Bordes, chargé des études de solfège et de lecture au piano élémentaires. M. Paul Jumel, moniteur de M. Ed. Risler, dont les cours supérieurs de clavier auront lieu du 15 mars au 15 juin, sera chargé de préparer à sa classe certains élèves de premier degré. Deux classes nouvelles ont été créées, celle de piano, *degré supérieur*, dont nous venons de parler, et celle de *latin liturgique*, confiée à M. l'abbé Brugié, secrétaire-surveillant de l'École. Les éléments de la langue latine seront enseignés aux élèves, et les textes de la liturgie y seront traduits et commentés. Un maître de chapelle ne doit-il pas avoir quelques connaissances latines pour remplir utilement sa mission?

*
* *

Parmi les meilleurs projets de la *Schola* figurent les conférences-auditions, en tête desquelles nous devons mettre celles que le R. P. Mocquereau nous a promises pour le mois de décembre. Nous sommes heureux d'annoncer que grâce à l'aimable autorisation de Mgr Péchenard, Recteur de l'Institut Catholique, ces conférences auront lieu dans les locaux de l'Institut, la grande classe de la *Schola* étant insuffisante pour contenir avec nos élèves les nombreux amis de Paris ou de province qui d'ores et déjà désirent s'éclairer de la lumineuse parole du Père. Cette série de classes théoriques et pratiques de chant grégorien s'ouvrira le 10 décembre à quatre heures et demie par une conférence solennelle au grand amphithéâtre de l'Institut Catholique, où

seront invitées les plus hautes personnalités du clergé de Paris. Les conférences-études seront faites les jours suivants, du 11 au 18 décembre, à la même heure. Des classes de chant auront lieu en outre, tous les matins, à la *Schola*, sous la direction de Dom Delpech, afin de constituer un chœur pour les exemples des séances du soir.

Comptant sur la visite de beaucoup de nos amis de province à l'occasion de ces conférences, auxquelles plusieurs d'entre eux nous ont déjà promis d'assister, nous avons pensé les intéresser doublement en célébrant à Saint-Gervais, à cette époque, la messe annuelle de la *Schola*. Cette messe est fixée au jeudi 16 décembre à dix heures; les Chanteurs de Saint-Gervais y exécuteront pour la première fois la messe *Salve Regina* à 5 voix de Palestrina, une des plus belles et des plus expressives du maître. A l'offertoire, ils chanteront le beau motet *Ave verum* à deux chœurs et à six voix, de Mlle Blanche Lucas, couronné à l'un de nos derniers concours. La classe de chant grégorien de la *Schola* sera chargée du propre de l'office au chœur. Une messe purement grégorienne terminera dignement la série des conférences du R. P. Mocquereau, le dimanche 19, à dix heures, à la chapelle de l'Institut Catholique.

*
* *

La *Schola* vient d'instituer de plus une série de *conférences mensuelles*. Ces conférences auront lieu le quatrième jeudi de chaque mois, dans la grande salle de la Société de Saint-Jean, 76, rue des Saints-Pères, que veulent bien nous prêter les RR. PP. Tournade et Clair, de la Compagnie de Jésus. Elles seront complétées par des exemples chantés. Les conférenciers qui ont bien voulu accepter d'y parler sont : le R. P. Dom Parisot (musique orientale, gamme, tonalités, procédés d'exécution); M. Michel Brenet (la musique dans les couvents de femmes au seizième siècle); M. J. Combarieu (la musique religieuse et ses trois formes); M. Pierre Aubry (le rôle du chant liturgique et sa place dans la civilisation générale du moyen âge); M. André Pirro (les organistes français au dix-septième siècle).

Les RR. PP. Tournade et Clair veulent bien, en outre, accepter nos élèves à la réunion du jeudi soir de la Société de Saint-Jean, fréquentée par beaucoup de jeunes artistes peintres et sculpteurs, dont le R. P. Clair est l'aumônier. Il est d'usage, à ces séances, de traiter en conférences des questions d'art et d'archéologie; nous pensons ainsi servir leur culture générale, en les engageant à s'essayer eux aussi à traiter en conférences des sujets musicaux sur le chant grégorien, la paléographie musicale et l'art religieux, conférences suivies d'auditions au piano et à l'orgue, exercices excellents pour entraîner les élèves aux exécutions publiques.

Par ces divers moyens, nous espérons créer chez nos élèves le goût des études critiques, et éveiller en eux cette *curiosité intellectuelle* dont nous parlait notre maître Guilmant, et qui, *seule*, fait les vrais artistes.

M. Bordes termina son rapport par un aperçu financier sur les ressources de l'École, sur ses besoins constants, sur son installation définitive, sur la nécessité d'acquérir de nouveaux instruments, afin de meubler les deux salles d'études encore inoccupées et que réclament les nouveaux arrivants,

enfin, sur l'œuvre de la construction de l'orgue d'étude commandé à la maison Cavaillé-Coll. La caisse spéciale affectée à l'achat de cet instrument indispensable s'est accrue de quelques centaines de francs. Nous avons actuellement environ *quinze cents francs*. Nous espérons toujours en la généreuse initiative de nos fidèles amis et bienfaiteurs. La séance étant levée, on procéda aux classements des élèves, et les cours s'ouvrirent le soir même par la classe d'orgue. Nous avons tout lieu de penser que cette nouvelle année de la *Schola* sera plus féconde encore que la dernière, et que, par nos efforts désintéressés, nous serons de plus en plus dignes de la confiance et de l'intérêt qu'on veut bien nous témoigner.

Les Secrétaires.



L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS[1]

II

Gombert et Verdelot (*Suite*)

On ne connaît qu'un seul élève de Nicolas Gombert qui, lui aussi, eut son heure de gloire, si ses œuvres n'ont pas encore été tirées de l'injuste oubli dans lequel elles dorment, sous la vénérable couche de poussière accumulée par les ans. Très rares en effet sont les recueils des messes et des motets de cet auteur, et, chose assez curieuse, malgré les nombreuses éditions qui, au seizième siècle, ont été tirées de ses ouvrages, on n'en pourrait citer que très peu qui soient complets, auxquels il ne manque aucune partie vocale, ce qui en rend la reconstitution fort difficile.

Il est des noms auxquels l'oubli s'attache, tel un brouillard de poix gluante, obscurcissant comme à dessein tout détail historique, tout fait intéressant, toute anecdote caractéristique.

Tel est le cas de Philippe Verdelot, né probablement en Flandre à la fin du quinzième siècle et connu seulement par ses œuvres et par la mention que font de son nom les auteurs contemporains. La seule chose que l'on puisse affirmer est celle-ci : entre 1530 et 1540, Verdelot vivait en Italie.

Quelle situation occupait-il à Florence, où Cosme Bartoli l'avait particulièrement connu, ainsi qu'on peut le voir dans le livre III des *Ragionamenti academici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* du célèbre littérateur florentin?

Sur ce point même on n'est pas d'accord : dans le tome II de sa *Storia della musica sacra nella già Capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1397* (Venise, Antonelli, 2 vol. in-8°, 1854-1855), M. François Caffi dit avoir trouvé le nom de Verdelot dans la liste des chantres de la cathédrale de Venise. G. Vasari, dans sa *Vie des Peintres illustres*[2], affirme que Verdelot aurait été maître de chapelle de la seigneurie de Venise. Cette opinion est contestée par Fétis entre autres.

Il est vraiment étrange que l'on ne possède aucun renseignement sur ce

1. Voir les nos d'août et septembre 1897.
2. Voir la traduction française faite par Jeanron et Leclanché (10 vol. in-8°, 1840).

musicien remarquable, que Zarlino et Pierre Ponzio avaient en très grande estime, et dont Vincent Galileo, dans son *Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente suonare la musica* (Venise, 1583), non content de proclamer les excellentes qualités de ce musicien, cite deux morceaux d'un beau sentiment.

Willaert, duquel il sera fait mention dans un chapitre suivant, estimait tellement la musique de Verdelot, qu'il ne considérait pas indigne de son talent de transcrire quelques-unes de ses œuvres pour voix seule avec accompagnement de luth.

D'après Galileo et Bartoli, Verdelot et Arcadelt peuvent être considérés comme les deux maîtres madrigalistes de leur époque, en tout cas, comme les deux auteurs s'étant adonnés les premiers à ce genre de composition; et s'ils n'en sont peut-être pas les véritables créateurs, ils l'ont beaucoup perfectionné et mis à la mode.

A ce propos, il serait peut-être utile de résumer en quelques lignes les principaux traits de l'histoire du madrigal.

*
* *

Sans nous attarder outre mesure sur l'étymologie de ce mot *madrigal*, qui a fait répandre beaucoup d'encre par les commentateurs, disons seulement que les uns le font venir de l'italien *Madre*, parce qu'à l'origine le madrigal aurait été un poème composé en l'honneur de la sainte Vierge. D'autres vont la chercher dans le mot grec *mandra* (en latin *mandra*), qui signifie bergerie, à cause de son caractère champêtre. D'autres encore prétendent que c'est une corruption du mot espagnol *madrugada*, qui signifie le point du jour, l'aurore, et qui se traduirait fort bien par *aubade*. D'autres enfin feraient venir ce nom d'une ville située dans une des plus charmantes vallées de la Vieille-Castille.

Quoi qu'il en soit, le nom de madrigal fut donné à une certaine sorte de poème, et transmis plus tard à la musique sur laquelle il était chanté. Le madrigal, en effet, avait pour caractéristique d'être chanté à plusieurs parties sans accompagnement.

Jusqu'au moment de l'invention de la typographie musicale, il nous est assez difficile de connaître exactement ce que pouvait être ce genre de composition. On ne serait peut-être pas éloigné de la vérité en supposant que le madrigal était à la musique profane ce que le motet devait être à la musique sacrée, et que l'association du *déchant* avec la mélodie liturgique, qui avait été l'origine de l'un, pouvait fort probablement aussi avoir donné naissance à l'autre, en faisant déchanter sur un air populaire. Ce sont — rien, du reste, n'empêche de le supposer — les troubadours, les trouvères et les minnesingers qui, les premiers, auraient imaginé ce procédé musical. Mais bien avant les premiers bégaiements de la science harmonique, avant l'invention du contrepoint, la corporation des ménestrels avait cessé d'exister. L'âge de la chevalerie était passé, et passé avec elle le temps où les poètes chantaient des hymnes à la sainte Vierge, des poèmes pastoraux ou des aubades à leur dame.

La musique purement de *mélodie vocale* était restée l'apanage des chanteurs populaires, tandis que l'harmonie agrandissait ses multiples voix sous les voûtes des cathédrales. Le madrigal changea donc de forme, il suivit l'exemple du motet, et lorsque les musiciens flamands furent appelés à la cour des princes pour embellir, par un art nouveau, les cérémonies du culte catholique, les rois qui se les étaient attachés voulurent eux aussi, les jours où la religion ne les appelait pas dans les églises, profiter de leur génie et jouir de leurs talents musicaux. Le madrigal, œuvre de la musique profane, est parti de ce principe, et bien qu'il ait principalement fleuri en Italie au seizième siècle, c'est dans l'art musical flamand qu'il a pris indiscutablement naissance aux quatorzième et quinzième siècles.

L'école flamande avait créé le motet en faisant déchanter sur une mélodie grégorienne; elle devait créer le madrigal en faisant déchanter sur une chanson populaire. L'origine du madrigal se trouve dans les anciennes chansons françaises et flamandes à plusieurs voix. Sa forme embryonnaire commence à se dégager des chansons de Busnois, Okeghem, Obrecht, Regis, Agricola, Brumel, Caron, Pierre de La Rue et Josquin des Prés. Telle fut la première période de l'histoire du madrigal.

Il appartenait à l'école de Josquin des Prés de lui donner sa forme définitive, ainsi que la définit J.-J. Rousseau (*Dictionnaire de Musique*) : « Sorte de pièce de musique travaillée et savante qui était fort à la mode en Italie au seizième siècle, et même au commencement du précédent. Les *madrigaux* se composent ordinairement, pour la vocale, à cinq ou six parties, toutes obligées à cause des fugues et dessins dont ces pièces étaient remplies. » J.-J. Rousseau ajoute : « Les organistes composaient et exécutaient aussi des *madrigaux* sur l'orgue, et *l'on prétend même que ce fut sur cet instrument que le madrigal fut inventé.* » Nous avons vu plus haut que J.-J. Rousseau se trompe dans cette allégation, probablement toute gratuite de sa part.

Il n'y avait que les élèves de Josquin, rompus à toutes les difficultés du contrepoint, de la fugue et du canon, pour mener à bonne fin la composition de ces œuvres compliquées. Eux seuls pouvaient traiter ce genre de contrepoint « assujetti à des règles très rigoureuses ».

C'est donc aux disciples de Josquin que l'on peut faire remonter la création du style madrigalesque, dans lequel les Italiens, qui avaient appris d'eux l'harmonie, excellèrent dans la suite, nous devons impartialement l'avouer. L'école de Florence principalement fut très remarquable dans ce genre de compositions vocales. Mais c'est à l'école de Josquin, à Jacques Arcadelt, dont nous parlerons plus loin, à Philippe Verdelot, à Giache de Wert, à Hubert Waëlrant, que nous devons rendre la gloire de l'invention dont l'Italie avait essayé de les frustrer.

Dans les pages suivantes, nous reviendrons à l'histoire du madrigal à propos de l'école flamande. Fermons maintenant cette parenthèse ouverte au sujet des œuvres de Verdelot, car nous aurons l'occasion d'étudier plus à fond, dans la suite de ce travail, le madrigal, ainsi que nous l'avons fait déjà pour le motet[1].

1. Voir *Josquin des Prés* (Baudoux, 1897), ch. IV, p. 18.

*
* *

Philippe Verdelot laissa un grand nombre de compositions de toute espèce, dont le caractère principal est, en même temps que la beauté de l'inspiration, la justesse de l'expression avec laquelle la musique interprète et commente le texte.

Ces œuvres peuvent se classer en cinq catégories : 1° *Madrigaux*; 2° *Motets*; 3° *Psaumes*; 4° *Messes;* 5° *Chansons.*

1° MADRIGAUX. — Les madrigaux de Verdelot forment plusieurs recueils spéciaux consacrés entièrement aux pièces de cet auteur. Les voici par ordre chronologique :

Il primo, secondo, terzo libro di Madrigali di Verdelotto (1557). Ces trois recueils sont de la même année ; ils ne portent aucun nom d'imprimeur et de lieu, mais on a tout lieu de croire qu'ils sont, ainsi que le suivant : *Dei Madrigali di Verdelotto e d'altri autori a cinque voci libro secondo*, sortis des presses d'Ottaviano Scotto, de Venise. Le second livre comprend aussi des madrigaux de Willaert et de Festa. Ant. Gardane publia ensuite à Venise, en 1541, un recueil (petit in-quarto obl.) contenant trente et un madrigaux, paru sous ce titre redondant qui démontre bien la haute estime que l'on avait de la valeur de notre musicien : *Verdelotto. La più divina e più bella musica che se udisse giamai delli presenti madrigali a sei voci. Composti perlo eccellentissimo Verdelot, ed altri musici, non più stampati e con ogni diligentia corretti.* Le même éditeur publia la même année quarante-trois madrigaux dans le recueil intitulé : *Le dotte e eccellentissime composizioni dei Madrigali di Verdelot a cinque voci et da diversi perfettissimi musici fatte* (petit in-quarto obl.)[1], et un autre petit in-quarto obl. contenant soixante-huit madrigaux sous ce titre : *Di Verdelot tutti li Madrigali del primo e secondo libro a quattro voci novamente ristampati e da molti errori emendati. Con la giunta dei madrigali a cinque voci del medesimo autore. Aggiuntovi ancora altri madrigali novamente composti da Messer Adriano et da altri eccellentissimi musici.*

Gardane publia en même temps un recueil de madrigaux choisis dans le premier et le second livre de Verdelot; cette collection en comprend trente-six.

Enfin, en 1566, une édition complète des madrigaux de Verdelot a été publiée sous ce titre : *Tutti li Madrigali del Verdelot a 4 voci, corretti da Claudio da Correggio. Venezia, presso Claudio da Correggio*, 1566 (in-quarto).

2° MOTETS. — On ne connaît qu'un seul recueil de motets de Verdelot publié par Gardane, à Venise, en 1549, sous ce titre : *Philippi Verdelotti Electiones diversorum mottettorum distinctæ quatuor vocibus. Nunc primum in lucem missæ.* Cependant les motets de ce maître se trouvent répandus isolément ou par petit nombre dans les collections dont nous avons déjà parlé à propos de Gombert et dont il serait fastidieux ici de recommencer la liste. Le premier en date prouve qu'en 1526 Verdelot était très honorablement connu en Italie comme compositeur. Quatre ans après, en 1530, nous trouvons le

1. Ce volume a été réimprimé en 1546, et a eu une troisième édition en 1561.

nom de Verdelot dans les recueils que fit Pierre Attaignant des *Motets* et *Chansons* composés par les plus illustres musiciens du règne de François Ier. Pour mémoire, disons que les motets de Verdelot se trouvent dans les publications de Jacques Moderne de 1552 ; dans le *Novum et insigne Opus musicum sex, quinque et quatuor vocum*, etc., Nuremberg, *arte Hieronymi Graphœi*; dans les collections de Petreius (Nuremberg, 1540), de Jean Montan et Ulrich Neuber.

Un précieux manuscrit de la bibliothèque de Cambrai contient un beau motet à quatre voix de cet auteur : *Tanto tempore vobiscum*[1].

3° PSAUMES. — Les psaumes de Verdelot se trouvent dans le *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonia quatuor, quinque et sex vocum redactorum. Norembergæ, in officina Johannis Montani et Ulrici Neuberi* 1553. Cette collection se compose de quatre volumes in-quarto obl.

4° MESSES. — Elles se trouvent presque toutes en manuscrit dans le trentième volume des Archives de la Chapelle pontificale de Rome. Une autre messe à quatre voix, intitulée *Philomena*, est contenue dans le *Missarum quinque liber primus cum quatuor vocibus ex diversis authoribus excellentissimis noviter in unum congestus. Venetiis, apud Hieronymum Scottum*, 1544.

5° CHANSONS. — Quelques chansons de Verdelot font partie du recueil publié par Attaignant en 1529 et intitulé : *Le neufviesme livre auquel sont contenues trente et huit Chansons musicales à quatre parties* (in-8° obl.).

Le Dixiesme livre des Chansons à quatre parties, paru à Anvers l'an 1545, chez Tilman Susato, imprimeur et correcteur de musique, demeurant auprès de la nouvelle Bourse, contient la *Bataille de Marignan* de Clément Jannequin. Ce qu'il y a de particulier dans ce recueil, c'est que, à la chanson de Jannequin écrite à quatre voix, Verdelot s'est amusé à ajouter une cinquième partie vocale, ce qui suffirait à prouver l'habileté consommée de ce maître à traiter le contrepoint dans ses difficultés les plus ardues.

Telle fut l'œuvre de ce musicien de grande valeur, au sujet duquel l'histoire se montre si avare de détails.

Aucune des biographies que nous avons consultées ne parle de ses relations avec Gombert, qui était probablement son aîné de quelques années. Seul Henri Lavoix en fait mention dans son *Histoire de la Musique*[2].

Cependant Verdelot se rattache d'une façon indiscutable à l'école de Josquin, soit qu'il ait été l'élève du grand maître flamand, ou seulement de son disciple Gombert. Il suffit de comparer les œuvres de Verdelot à celles de Josquin pour que la filiation artistique s'établisse sur-le-champ.

Les seules dates sur lesquelles on puisse s'appuyer sont la première publication de sa musique dans le recueil de Jacques Junte, paru à Rome en 1526, qui prouve qu'à cette époque sa célébrité était bien établie, et la *Description des Pays-Bas* de Guicciardini, qui le classe parmi les artistes flamands qui avaient cessé de vivre en 1567.

1. La collection Eler, appartenant à la bibliothèque du Conservatoire, en comprend un autre d'un très beau sentiment religieux : *Si bona suscepimus.*
2. Chap. III, p. 155.

Et, en résumé, qu'importent, après tout, les détails d'une existence modeste consacrée entièrement au travail, lorsque l'œuvre de l'artiste reste debout pour proclamer la gloire de son génie! gloire impérissable, immortelle, qui, lorsque depuis longtemps les ossements ne sont plus que poussière, fait incliner sur les vivants l'âme du musicien, que l'on croit encore sentir frôler, dans un murmure mystérieux, les voûtes des basiliques où ses accents mélodieux s'envolent avec la brise du soir, avec la buée de l'encens balancé devant la lampe du sanctuaire!

(A suivre.) F. DE MÉNIL.



DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN

(Suite)

Nous entrons maintenant plus avant dans la question en étudiant dans quelles conditions et d'après quelles lois doit être réalisé l'accompagnement harmonique du chant grégorien. Examinons d'abord deux choses dont l'importance n'échappera à personne. Elles concernent la facture de l'accompagnement et sont d'ordre général.

Y a-t-il obligation, ou seulement avantage notable, à reproduire constamment le chant dans l'accompagnement? Telle est la première question qui se pose. Il nous est arrivé bien souvent d'entendre réclamer instamment cette reproduction.

Les raisons alléguées se devinent sans de grands efforts d'intelligence. Cela est nécessaire, dit-on, pour mieux guider les chantres. La composition de l'accompagnement en est plus facile. On nous a même écrit : « La mélodie grégorienne est si belle qu'on ne saurait trop la faire entendre, ainsi on l'entendra deux fois : par les voix d'abord et aussi par l'orgue. » Soit; mais on nous dispensera de discuter cette dernière opinion, qui ne nous semble pas mener à une conclusion solidement déduite. Revenons au motif pris dans l'avantage de mieux guider les voix.

En premier lieu nous observerons que l'on se fait une idée fausse de l'accompagnement, si on lui donne pour but de guider des chantres peu sûrs de leur note ou de leur rythme. L'accompagnement harmonique (car nous avons déjà traité du soutien des voix par l'accompagnement monodique ou de l'unisson) peut bien çà et là produire ce résultat; mais on dépasse les limites de la vérité en pensant qu'il doit habituellement remplir ce rôle. Avec des choristes peu sûrs, l'harmonisation sera toujours un obstacle à la bonne exécution. Si la note, comme on dit, est assidue, le rythme en sera certainement alourdi et embarrassé. Il ne faut concevoir l'accompagnement que comme une addition de luxe à un chœur capable déjà de chanter convenablement et, au besoin, de s'imposer à l'accompagnateur. Cette reproduction du chant n'est donc pas fort utile à l'exécution.

Nous croyons, de plus, qu'elle est gênante pour l'accompagnement. Passons sur ce fait que les mouvements de la mélodie sont parfois assez embarrassants pour la réalisation d'une bonne harmonie. Nous insisterons plutôt sur cet autre qu'un bon nombre de pièces demandent à être simplement accompagnées par de grandes tenues d'accords. Si vous voulez alors reproduire constamment le chant, vous gênez l'exécution. Le clavier n'a pas les qualités de la voix, et souvent il alourdira ce que les voix rendent très bien, ou par ses tenues il défigurera la mélodie. Prenez, par exemple, l'introït de Noël *(Puer natus est)*, ou encore celui de Pâques *(Resurrexi)*. Dans ce dernier, si vous laissez se dérouler la mélodie au-dessus de quelques tenues d'accords, les voix seront libres et l'effet satisfaisant. Faites un accompagnement qui reproduise le chant d'un bout à l'autre de la pièce, et de suite l'exécution sera gênée, pesante; les strophicus et les groupes qui glissent légèrement seront massifs, la mélodie ne marchera pas, et maintes fois l'orgue ne formera pas un ensemble parfait avec les voix, car il retardera. Que de graduels et d'alléluias sont dans cette catégorie !

Toutefois qu'on veuille bien observer les termes dans lesquels nous posons la question. Nous parlons d'une reproduction *constante* de la mélodie dans l'accompagnement posée comme principe général. Nous admettons donc que non seulement on puisse parfois avantageusement mettre le chant à l'une des parties (et le cas peut être assez fréquent), mais que ce procédé puisse être appliqué sans inconvénients à certaines pièces. Les ordinaires de messe, les hymnes, les pièces usitées aux saluts, telles que l'*Ave verum*, l'*Inviolata*, etc., sont dans ce cas. Le sens exact de notre thèse est que l'on ne doit pas, ce nous semble, faire de cette reproduction du chant une loi générale.

La seconde question que nous devons examiner est celle-ci : l'accompagnement doit-il se fixer invariablement sur le type d'un contrepoint à quatre parties? Jusqu'à ce jour c'est bien la forme seule employée. Bon nombre de musiciens de grande autorité pensent que c'est chose fort difficile, et nous partageons pleinement cet avis. Encore une fois, que cette forme soit assez ordinairement usitée, c'est possible; mais vouloir s'y astreindre invariablement, c'est se créer de grandes difficultés. Avec l'accompagnement de note contre note, cette forme était absolument sans inconvénients; mais il en est autrement avec la mélodie grégorienne restaurée, qui exige une harmonisation légère avec notes de passage, dissonances, et qui laisse la mélodie non seulement bien en dehors, mais bien libre dans son rythme.

A mesure que nous avancerons dans cette étude, l'on constatera cette vérité. Une conséquence en découle, et elle est déjà passée dans la pratique. C'est que l'accompagnement à trois parties, plus léger, est souvent de mise; parfois deux parties seules suffisent et même peuvent convenir. Il y a des cas enfin où une seule note constituera toute l'instrumentation, et d'autres où le silence momentané de l'orgue sera pour le mieux. Avec quatre parties régulières nous nous heurtons à chaque instant à des dissonances pénibles, des difficultés fort grandes de réalisation, ou bien nous sommes contraints de multiplier les changements d'accords au préjudice du rythme et du style de l'exécution.

Toutes ces conclusions nous ouvrent un horizon bien plus vaste que celui

des traités d'accompagnement publiés depuis un demi-siècle. C'est que les choses ont bien changé. Les études musicales ont mieux fouillé l'antiquité; le goût s'est épuré, et surtout le chant liturgique n'est plus ce que nous le connaissions. Le vêtement change donc avec le personnage.

A. LHOUMEAU.



L'ART EN PLACE ET A SA PLACE

(Suite)

Dans mon précédent article, j'ai tâché de démontrer que l'œuvre d'art n'a réellement sa valeur et sa signification esthétiques que si elle est présentée *à sa place*, c'est-à-dire dans le milieu en vue duquel elle a été pensée par son auteur. Renversant maintenant la proposition, je dirai que si toute œuvre doit être *à sa place*, toute place n'est point propre à recevoir indifféremment n'importe quelle espèce d'œuvre d'art, et l'on me concédera sans peine qu'il serait tout aussi *déplacé* de jouer le quatuor en *ut dièze mineur* sur l'esplanade des Invalides que de faire exécuter l'hymne russe par toutes les musiques militaires de la garnison de Paris dans la salle du Conservatoire... Ne riez pas, cette énorme faute de goût, que vous jugez absurde et impossible, et qui dans les exemples précités ne léserait que les principes acoustiques, tel maître de chapelle la commet journellement (mettons, si vous voulez, au moins hebdomadairement) en faisant exécuter à l'église des œuvres qui ne conviennent nullement à un tel milieu, et dans ce dernier cas la faute est autrement grave, car elle n'attaque plus seulement le sens auditif, mais le sens esthétique; elle ne trangresse plus seulement des lois acoustiques, mais les principes fondamentaux de l'art.

Avant de préciser les conditions d'adaptation de l'œuvre au *milieu* de l'église, conditions dont la connaissance permettra d'éviter la lourde faute dont je viens de parler, il me semble nécessaire, afin de ne laisser subsister aucun sujet de malentendu, de définir en peu de mots les diverses manières d'être des œuvres musicales et, pour ce faire, de remonter un peu haut... pas tout à fait jusqu'au déluge... rassurez-vous!

Dès ses commencements, la musique, dont le principe, comme celui de tout art, du reste, est d'ordre religieux, eut à remplir deux rôles très définis et très différents : 1° accompagner les danses et les cérémonies sacrées; 2° rehausser par sa puissance expressive les accents de la poésie dans les hymnes, chœurs, etc. Dans le premier cas, la musique dut se créer des formes spéciales, périodiquement rythmées et basées sur la symétrie des proportions ; dans le second, elle resta, comme il était naturel, entièrement subordonnée aux divers *accents* (tonique et expressif) qu'elle était appelée à caractériser par ses rythmes et ses intonations, d'où séparation de la musique en deux branches complètement distinctes :

1° *L'art du geste*, musique pure, aux formes fixes, qui, ayant délaissé son ancienne compagne la danse, en est arrivée à puiser en elle-même sa force vitale, et est devenue actuellement la *symphonie*.

2° *L'art de la parole*, musique dramatique, intimement liée au sens et à l'expression d'un texte, et par cela même sans formes arrêtées autres que celles, très diverses, exigées par ce texte, art qui donna naissance au *drame musical*.

Toute pièce musicale bien constituée rentre fatalement dans l'une de ces deux manières d'être, et il est même curieux de constater en passant que les tentatives de fusion des deux genres, l'*Opéra* de la première moitié du dix-neuvième siècle (qui ne fut

autre chose qu'une suite de morceaux de sonate pour les voix, sans préoccupation expressive) et, plus récemment, le *Poème symphonique* (essai de dramatisation de la symphonie), ne donnèrent en somme aucun résultat artistique bien satisfaisant.

A laquelle donc de ces deux divisions générales doit se rattacher la musique d'église? Incontestablement au genre que j'ai nommé *dramatique*, car cette musique, *agissante*, puisque son but est la prière, est entièrement basée sur l'expression du texte qu'elle a pour mission de commenter.

Dans les premiers temps du christianisme, le chant sacré, presque toujours syllabique, se borne à marquer l'*accent du mot* par élévation ou abaissement de la ligne mélodique.

Bientôt, à l'époque que j'appellerai l'époque *romane* de la musique, naissent d'admirables pièces où la mélodie plus libre que précédemment, mais toujours très simple, est uniquement expressive : telles les antiennes de l'*Aveugle-né* : *Lutum fecit*, et de la *Femme adultère* : *Nemo te condemnavit*, véritables petits drames en quelques mots, et encore le sublime chant de charité et d'amour de la Semaine sainte.

Puis vient la période *gothique*, où la mélodie s'enrichit d'une profusion d'ornements d'ordre décoratif, parfois symbolique, dont les volutes s'enroulent autour d'elle sans jamais nuire à l'intensité expressive, comparables aux frondaisons des colonnes du quatorzième siècle, ou aux belles lettres ornées des manuscrits. Voyez par exemple l'antienne de la Purification : *Adorna thalamum*, où nous pourrions trouver le principe de la moderne variation mélodique, puis les traits *Ad te levavi* et *Gaude Maria*, ainsi que cette myriade de joyeux *Alleluia*.

Lorsque prévalut l'emploi de la mélodie simultanée (que d'autres nomment harmonie), bien plus frappantes encore deviennent la préoccupation expressive et la subordination de la musique au texte chez les grands maîtres des quinzième et seizième siècles; les admirables motets et pièces religieuses des Josquin, Palestrina, Vittoria, etc., sont là pour en témoigner.

A ce moment naquit l'*Opéra*, genre encore incertain alors, s'appuyant tantôt sur l'art de la parole dans la déclamation de ses récitatifs, tantôt sur l'art issu de la danse par la forme *chanson* de ses airs.

La musique religieuse ne fut pas sans subir le contre-coup de cette transformation, et le texte n'étant plus, dès lors, l'unique souci du compositeur religieux, celui-ci se crut autorisé à emprunter les formes de l'opéra, d'où : répétition abusive des paroles, *concertos* de voix et d'instruments (encore très usités de nos jours dans les églises italiennes et dans quelques françaises... hélas!), etc., etc.; bref, un art *de concert* qui détonne et choque à l'église parce qu'il n'y est plus *en place*.

« Cependant, objecterez-vous, il y eut en ces derniers siècles de grands génies qui produisirent de la musique religieuse. »

Permettez que je vous arrête... Je ne crois pas qu'il soit possible d'admirer avec une plus grande ferveur que je ne le fais les cantates et les chorals de J.-S. Bach, évangile du musicien, et aussi la messe solennelle en *ré* de Beethoven, la plus sublime création de ce sublime génie; mais, j'oserai l'affirmer, en vertu du principe esthétique que j'expose et défends ici, ces œuvres, absolument géniales, ne sont nullement aptes à accompagner la célébration des mystères sacrés.

« Comment!... la messe en *si mineur*, la messe en *ré*, ne seraient pas de la musique religieuse?... »

Musique religieuse, certes oui, et incomparables créations d'art!

Musique d'église, non; ces admirables messes n'y seraient point *en place*.

Pour être *en place* à l'église, la musique doit, à mon sens, réunir les quatre conditions suivantes. Elle doit être :

1° *vocale*, à l'exclusion de tout instrument autre que l'orgue;

2° *collective*;

3° *respectueuse du texte liturgique*;

4° *orante*, c'est-à-dire n'employant d'autres moyens d'expression rythmique, mélodique ou harmonique, que ceux qui conviennent à un état de *prière*.

Il me reste maintenant à étudier ces conditions de plus près et à en exposer les raisons d'être.

C'est ce que je ferai prochainement.

(A suivre.) VINCENT D'INDY.



NOS CONCOURS

Nous nous bornons aujourd'hui à rendre compte sommairement des concours, nous réservant de revenir sur chacun d'eux dans notre prochain numéro.

1° Concours pour le *Veni Creator* :
 Pas de prix.
 Mention : M. Albert Dupuis.

2° Concours pour la pièce d'orgue :
 Pas de prix.
 Mention : à l'envoi portant la devise : *Cantantibus organis*.

3° Concours pour l'harmonisation d'un salut grégorien :
 Pas de premier prix.
 Premier second prix : Envoi portant la devise : JHESUS MARIA.
 Deuxième second prix : Envoi portant la devise : M. P. A., 1013.
 Mention : M. de Bérenger, organiste de la Madeleine de Besançon.

Ce dernier concours a été particulièrement intéressant.

*
* *

Il est mis au concours, pour le mois d'octobre : **Une Antienne pour le Souverain Pontife,** à voix égales ou inégales, avec ou sans accompagnement d'orgue.

Les manuscrits devront être remis avant le 15 décembre prochain.

V. I.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Toulouse. — La distribution des prix à l'école de plain-chant a eu lieu au mois d'août dernier. Comme il n'est jamais trop tard pour parler des bonnes œuvres — et celle-ci en est une, — nous donnerons quelques extraits de l'article que notre confrère du *Messager de Toulouse* a consacré à cette intéressante solennité : « Pour détruire le mal, il faut aller jusque dans ses racines. C'est ce qui se pratique à l'école de plain-chant, et c'est dans ce but qu'elle a été instituée. Les candidats aux lutrins de nos églises paroissiales trouvent là des maîtres expérimentés pour les instruire et les former avec un soin jaloux. Il nous suffira de nommer, pour que cette opinion soit celle de tous nos lecteurs, M. l'abbé Mathieu, le sympathique et savant directeur de la *Cæcilia*, toujours serviable, toujours dévoué à l'art religieux qu'il propage; M. l'abbé Nouguès, l'excellent maître de chapelle de la Cathédrale, ami, lui aussi, de l'art vrai, désireux de le

développer dans son milieu où son talent se manifeste par l'excellente formation d'une maîtrise prospère et la bonne exécution de chants religieux intelligemment choisis.

« Le programme du petit concert spirituel qui commençait la cérémonie d'hier a été fort goûté. Nous l'avons fait connaître, et il convient de signaler particulièrement l'alléluia *Justus germinabit*, morceau de plain-chant d'une certaine difficulté, *O bone Jesu* de Palestrina, auteur qu'il suffit de nommer pour indiquer le caractère profondément religieux de l'œuvre, les *Litanies* en forme de chant alterné, de M. Ch. Bordes, que nous applaudîmes avec conviction lors des dernières auditions à Toulouse des Chanteurs de Saint-Gervais, et que nous avons été heureux de retrouver.

« Assisté de M. l'archiprêtre Delpech et du R. P. Comire, le distingué compositeur de *Sainte Germaine*, M. l'abbé Larrieu, curé de Saint-Aubin, président du comité de l'école, a remercié avec beaucoup d'à-propos MM. les professeurs et leurs élèves. »

— Il vient de se fonder à Toulouse, grâce à l'initiative et à la persévérance de M. P. Soulignac, une Société dont il est le directeur-fondateur et qui porte le nom de *La Tolosa*. Elle a pour but de chanter la musique religieuse dans les églises. Tout en étant très éclectique, elle s'appliquera surtout à exécuter le répertoire de Saint-Gervais, de la *Schola Cantorum*. C'est ainsi qu'elle vient de mettre à l'étude plusieurs œuvres palestriniennes, notamment l'*Adoramus* de Palestrina, et le *Verbum caro* de Roland de Lassus. La Société n'est formée que de voix d'hommes ; sans marcher sur les brisées de la jeune et déjà célèbre *Cæcilia*, que dirige avec tant de talent M. l'abbé Mathieu, elle ne fera que confirmer le mouvement vraiment artistique que cette Société a créé dans la musicale cité. L'Eglise, une fois de plus, aura été la véritable initiatrice de l'art. Tous nos souhaits pour la jeune chorale.

ÉTRANGER

Barcelone. — L'exécution de la messe *du Pape Marcel*, par l'*Orféo Catala*, en l'église San Felix de Sabadell, a produit une profonde impression et a placé d'emblée cette institution, de fondation récente, au premier rang des meilleures sociétés analogues. Les journaux de Barcelone, notamment la *Vanguarda*, consacrent à cette remarquable audition des éloges enthousiastes, pleinement mérités par les vaillants fondateurs. Nous avons déjà vanté, à plusieurs reprises, les efforts de cette belle Société.

New-York. — La *Musical Art Society* poursuit ses intéressantes séances, et les programmes qui nous parviennent témoignent du goût éclairé des organisateurs. La musique religieuse y tient une place prépondérante : Palestrina, Vittoria, Anerio, Lotti, Mozart, etc., représentés par leurs œuvres maîtresses, y apportent non pas, comme d'aucuns le prétendent, une langue musicale spéciale et restreinte, mais une note d'art pur et permanent. Le succès unanime remporté par les concerts en fournit la preuve la plus concluante. Voici quelques aperçus des programmes de la Société : dès la seconde année de sa fondation, elle a exécuté les motets : *Hodie Christus natus est* de Nanini et de Palestrina, *O magnum* de Vittoria, *Adoramus te* de Corsi, un madrigal de Palestrina, un motet de J.-S. Bach et des pièces de Cornelius Prætorius, etc. Dans sa troisième saison, elle chanta trois répons de Palestrina, le *Crucifixus* de Lotti, le *Christus surrexit* d'Anerio, le *Stabat* de Palestrina, un motet de Brahms et diverses pièces. Leur dernière exécution est celle de la messe *du Pape Marcel* de Palestrina ; l'impression produite fut énorme et les journaux américains nous en apportent les échos. Les programmes, annotés et édités avec beaucoup d'art et de goût, sont précieux à consulter. Nous y apprenons que la Société se compose de seize soprani, douze alti, quatorze ténors, quatorze basses, en tout cinquante-six chanteurs. Constituée en tout sur l'exemple des Chanteurs de Saint-Gervais, elle leur emprunte la plus grande partie de son répertoire, continuant aux Etats-Unis le programme de réforme que nous avons entrepris ici. La Société s'est attaché un quatuor à cordes, et invite à ses concerts les plus grands artistes, notamment Mme Bréma, la célèbre cantatrice, MM. Ysaye, Revarde, etc. Le directeur-fondateur de cette belle institution est M. Franck Damrosch.

Padoue. — La fête de la dédicace de la *Cappella Musicale* a été célébrée avec éclat à la basilique. Au programme étaient inscrits les noms de Schumann et des maëstri Gallotte, Habert, Carlo Greigh et Tebaldini, représenté par le beau *Gloria* de sa *Messe solennelle de saint Antoine*.

G. de Boisjoslin.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 11 | Novembre 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS

III

Mouton, Willaert et l'École vénitienne

Dans ses *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*[1], M. Ch. Gomart, qui a publié, d'après les documents originaux, des renseignements intéressants à consulter pour ceux qui s'occupent de l'histoire de la musique au seizième siècle, rapporte l'épitaphe suivante : *Ci-gist maistre Jean de Hollingue, dit Mouton, en son vivant chantre du Roy, chanoine de Thérouanne et de cette église, qui trépassa le pénultième jour d'octobre MDXXII*, etc. Cette épitaphe se trouvait sur une dalle de l'église de Saint-Quentin; elle était placée à la porte du vestiaire, d'après un ancien manuscrit de Quentin Delafons.

Un autre document est donné par une édition de Le Roy et R. Ballard publiée en 1555 à Paris sous ce titre : *Joannis Mouton Sameracensis... Aliquot*

1. Publiées dans les *Annales de la Société Académique de Saint-Quentin*, tome VIII (1850), p. 212, et dans le premier volume des *Etudes Saint-Quentinoises* (1851), p. 312.

moduli, semble indiquer que Mouton était natif de la Picardie et qu'il avait vu probablement le jour dans cette partie de l'ancienne province composée dans les limites du département de la Somme. Cette édition est très rare : il s'en trouve au Bristish Museum un exemplaire catalogué sous le numéro A. 132. Fétis, fort probablement, n'en avait pas eu connaissance lorsqu'il dit dans la *Biographie des Musiciens* : « L'épitaphe de cet artiste fait connaître que son nom était JEAN DE HOLLINGUE, *dit* MOUTON. Toutefois, il se peut que le nom de HOLLINGUE soit, non celui du musicien, mais bien celui du lieu où il vit le jour; car on sait qu'il fut d'usage, jusqu'au commencement du dix-septième siècle, de désigner souvent les personnes par leur prénom joint au nom du lieu de leur naissance. Or, Hollingue ou Holling est un village situé dans le département de la Moselle à sept lieues de Metz. J'avoue que l'ignorance où l'on a été jusqu'à ce jour du nom de Jean de Hollingue, tandis que celui de Mouton se trouve placé sur toutes les œuvres de l'artiste et dans une multitude de recueils, me fait attacher quelque importance à cette conjecture, et que *Jean de Hollingue, dit Mouton*, est pour moi *Jean Mouton, né à Hollingue.* »

Cette opinion semblerait vaguement corroborée par Glaréan, qui vit Jean Mouton à Paris, en 1521, un an avant sa mort, et l'appelle seulement « Gollus ». Guicciardini, lui, fait de Mouton un musicien belge.

Il paraît assez difficile d'établir une opinion exacte au milieu de toutes ces divergences. Peut-être faut-il se résigner à combiner les deux renseignements, en excluant le témoignage de Guicciardini, qui n'est pas toujours bien renseigné, et admettre avec James R. Sterndale-Bennett, Esq., que Jean Mouton est en effet né à Hollingue, et que l'épithète de *Sameracensis* lui fut attribuée parce que le musicien résidait à cette époque à Saint-Quentin[1].

Une seule chose peut expliquer l'erreur involontaire de Guicciardini : c'est que tous les musiciens célèbres de l'époque appartenaient à l'école flamande, que dans le nord de l'Europe centrale il n'y avait que les musiciens flamands, à peu d'exceptions près, et la célébrité de l'école, appelée aussi franco-belge, était si connue, qu'il semblait être impossible à cette époque d'être un artiste de valeur sans avoir appartenu à cette admirable pépinière de génies.

A certain point de vue, la chose n'est pas tout à fait inexacte. Nous avons démontré dans notre étude sur l'*École flamande au quinzième siècle*[2] que, malgré les frontières qui ont donné à deux patries différentes le territoire formant jadis la région septentrionale du duché de Bourgogne, morcelé à la mort de Charles le Téméraire, les mœurs et coutumes de ces deux contrées, politiquement étrangères à présent, sont restées ce qu'elles étaient autrefois. L'erreur de Guicciardini s'explique donc par ce fait que, tout en étant Français, Jean Mouton appartient à l'école flamande du seizième siècle; car nous savons par Willaert et Zarlino que Mouton eut pour maître Josquin des Prés, et qu'il prend rang après Okeghem et Josquin dans cette remarquable pléiade artistique, un peu trop oubliée, et à la gloire de laquelle nous consacrons nos modestes travaux, heureux d'apporter notre humble pierre au monument qu'on élèvera sans doute un jour à sa mémoire.

1. Voyez *Dictionary of Music and Musicians edited by George Grove* (London, Macmillan and C°, 1880), volume 2, p. 378.
2. Un vol., Paris, *Revue du Nord*, 1895.

*
* *

Rien donc n'empêche de croire que, comme Josquin son maître, Jean Mouton était de nationalité française. La date de sa naissance nous est inconnue. Fétis propose celle de 1475 : elle est très admissible. Lorsque Petrucci commença ses premières impressions musicales, Mouton devait être dans toute la fleur de sa jeunesse. L'édition des cinq messes de Mouton à quatre voix est, à notre connaissance, le plus ancien recueil consacré uniquement aux œuvres d'un même musicien. Mouton pouvait avoir trente ans environ quand il commençait à devenir célèbre. C'est à peu près l'âge où, les études terminées, les premières œuvres exécutées, la renommée du musicien commençait à s'établir. Fétis ne donne donc pas une excellente raison en disant que les communications étaient lentes au seizième siècle. On est au contraire étonné de constater avec quelle rapidité la célébrité artistique se répandait à travers le monde civilisé. Ce qui était plus difficile à obtenir, c'était cette renommée qui faisait conserver par les grands éditeurs les monuments les plus illustres de l'époque. Cette gloire, Jean Mouton l'avait acquise en 1508, et même au plus haut point, ainsi que cela est prouvé par le recueil de ces messes, imprimé en 1508 par Petrucci de Fossombrone. Trois ans auparavant, le même éditeur publiait deux œuvres de ce maître dans le quatrième recueil des motets de divers auteurs, paru en 1505.

Comme presque tous les musiciens de son époque, Jean Mouton appartenait au clergé. Nous avons vu par son épitaphe qu'il fut chantre du roi (sous les règnes de Louis XII et de François Ier), puis chanoine de Thérouanne et de Saint-Quentin.

Qu'il fût chantre du roi François Ier, la chose est indiscutable. Rabelais, dans le *Nouveau Prologue du Quart Livre de Pantagruel*, le cite parmi les autres joyeux musiciens « chantants mélodieusement » et « en un jardin secret soubs belle feuillade autour d'un rempart de flacons, jambons, pastés et diverses cailles coiphées, mignonnement chantants ».

Kiesewetter, dans son *Mémoire sur les Musiciens néerlandais*, dit que Mouton fut maître de chapelle du roi Louis XII et qu'il succéda à Josquin. Kiesewetter en cela se trompe, ainsi que plusieurs autres auteurs : le texte de l'épitaphe que nous avons cité plus haut le qualifie de chantre, et il est probable que Mouton ne resta que peu d'années à la cour. Mouton était chanoine de Thérouanne. En 1513, cette ville tomba au pouvoir des Anglais. Le musicien dut alors se réfugier à Paris, où il fut nommé chantre du roi. Il resta deux ans à la cour de Louis XII et probablement cinq ans à celle de François Ier. Puis, après l'entrevue du camp du Drap d'Or, où il avait vraisemblablement accompagné le roi, il demanda un canonicat à Saint-Quentin, pour retrouver son ancien maître Josquin, qu'il devait au bout de onze mois rejoindre dans la tombe. D'après ces hypothèses, Mouton serait mort dans sa quarante-septième année, mais après une vie bien remplie, ainsi qu'on va le voir par ses œuvres.

*
* *

MESSES. — Voici le titre des messes de Mouton que nous connaissons :

1° *Missa sine nomine* (n° 1).
2° *Alleluia.*
3° *Alma Redemptoris Mater.*
4° *Sine nomine* (n° 2).
5° *Regina Mater.*
6° *Dites-moi toutes vos pensées.*
7° *Quem dicunt homines.*
8° *Ave Regina Cœlorum.*
9° *Messe sans cadence.*
10° *De Almania* (Messe d'Allemagne).
11° *Missa Tua est potentia.*
12° *Benedicam Domino.*

Les cinq premières messes de Mouton (de 1 à 5) se trouvent dans le recueil publié à Venise, en 1508, par Ottavio Petrucci et réimprimé en 1515 sous le titre *Missarum Joannis Mouton liber primus.* La messe *Sine nomine,* à quatre voix (n° 4), se trouve aussi dans le volume manuscrit n° LVII de la bibliothèque de Munich.

La messe *Alma Redemptoris* (n° 3), publiée dans le recueil de Petrucci, a été réimprimée en 1516 à Rome, dans la collection d'André Antiquo, ainsi que la messe n° 6, *Dites-moi toutes vos pensées,* composée sur une chanson française et que l'on retrouve dans le volume 39 des manuscrits de la Chapelle pontificale.

La messe *Quem dicunt homines* (n° 7) appartient au recueil imprimé sous ce titre : *Liber decem Missarum a præstantissimis musicis, etc.*, chez Jacques Moderne (Lyon, 1540, in-folio).

La messe *Ave Regina Cœlorum* (n° 8), à cinq voix, fait partie d'une collection parue en 1557 chez Le Roy et Ballard, dans laquelle se trouvent des messes d'Arcadelt.

La messe *sans cadence* (n° 9) existe dans un manuscrit du seizième siècle formant un volume in-folio appartenant à la bibliothèque de Cambrai. La messe *de Almania* (n° 10), à quatre voix, fait partie du manuscrit n° VII de la bibliothèque de Munich.

La messe *Benedicam Domino* (n° 12) est mentionnée par Zarlino dans ses *Institutiones Harmonicæ* (volume IV, page 414).

Burney donne des exemples de plusieurs messes de Mouton dans lesquelles il ne trouve aucune variété de mesure et de composition. « La mélodie, dit-il, y fait défaut ainsi que l'invention, et c'est en vain qu'on y chercherait les traces de la moindre science des modulations. » Sur quoi Burney fait-il reposer cette appréciation si sévère? L'opinion des contemporains ne s'accorde guère avec le jugement du critique anglais, et ceux qui ont eu entre les mains les messes de Mouton se réunissent au contraire pour proclamer avec Glaréan la beauté de la mélodie, l'art prestigieux de la composition, la science étonnante de celui qui se rapproche tant de Josquin son maître, et qui eut l'honneur d'être un des anneaux de cette chaîne remarquable qui, par Olleghem et Josquin d'un côté, Willaert et Zarlino de l'autre, rattache à l'école flamande la belle école vénitienne dont la gloire, reflet de la splendeur de la première, brillera éternellement dans le firmament musical.

M. de Coussemaker, dans sa *Notice sur les collections musicales de Cambrai* (p. 27, etc.) a donc commis une erreur, relevée du reste par Fétis, en disant que les messes de Mouton sont inédites, à l'exception de celles qui ont été publiées en 1508 par Petrucci. Ces messes ont été dédiées au pape Léon X, qui les accepta avec bienveillance, s'il faut en croire Glaréan, qui consigne ce détail. Les manuscrits de la Chapelle pontificale, à Rome, en contiennent quelques-unes.

MOTETS. — Les motets de Mouton sont en très grand nombre. On en trouve neuf dans le livre premier des *Mottetti de la Corona* (Petrucci, Venise, 1514), onze dans le deuxième livre de la même collection paru en 1519, deux dans le troisième volume (même date), deux dans le quatrième volume (1525). Le motet *Gaude Virgo Katarina* fait partie des *XII motets à cinq et six voix* publiés par Attaignant (Paris, 1529, in-8 obl.); le motet *Pater peccavi* est édité dans le premier livre des *Mottettorum a Jacopo Moderno* (1532, Lyon). Le huitième livre du même recueil (1534) contient le motet *Jeri etsi*. Dans le *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque vel sex vocum modulos Dominicis Adventus* (Paris, Attaignant, 1534, in-4° obl. Gothique), nous trouvons une seconde édition du motet *Gaude Virgo Katarina* déjà publié en 1529. Le *Novum et insigne Opus musicum, sex quinque et quatuor vocum cujus in Germania hactenus nihil simile unquam est, editum Nurembergæ arte Hieronymi Graphæi* (Graff) en contient trois; le *Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum* de Salblinger, publié par Philippe Ulhard à Augsbourg (in-4° obl., 1545), renferme plusieurs motets de Mouton; la collection des *Evangelia Dominicorum et festorum, etc. (Norimbergæ ex officina Johannis Montani et Ulrici Neuberi, 1554-1556,* in-4° obl.) contient quatre motets de Mouton : n°s 8, 11, 17 et 37. Glaréan, Hawkins, Gesner, Burney et Forkel ont cité dans leurs ouvrages ou mis en partition des ouvrages de Mouton.

Le nombre des motets de ce maître s'élève environ à soixante-quinze. Un manuscrit appartenant à la bibliothèque du British Museum en renferme plusieurs; les motets *Nesciens Mater*, à huit voix, *Quis dabit oculis*, composé en 1514 à l'occasion des funérailles de la reine Anne de Bretagne, *Alleluia, Noe, Noe psallite* pour la fête de Noël, dont le thème a été repris par Arcadelt dans la messe qui porte ce nom, et *Non nobis Domine*, composé en 1509 pour la naissance d'une fille de Louis XII.

PSAUMES. — On trouve trois psaumes de Mouton dans le *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor et quinque vocum redactorum libri quatuor. Norimbergæ apud Johannem Petreium.*

CHANSONS FRANÇAISES. — Bien que s'étant presque uniquement occupé de musique religieuse, Jean Mouton écrivit, selon la mode du temps, un certain nombre de chansons françaises qu'on retrouve dans les collections de Tilman Susato (Anvers, sans date) et dans un autre recueil du même éditeur publié de 1543 à 1550 sous le titre : *Chansons à quatre, cinque* (sic), *six et huit parties* en treize livres. Les chansons de Mouton sont contenues dans les livres VI et XIII.

Mouton, disciple de Josquin, eut pour élève principal Adrien Willaert, dont nous allons nous occuper, qui fonda l'école vénitienne, transportant la science

flamande sous le ciel riant d'Italie ; et l'influence du climat délicieux produisit la belle fleur mélodique éclose sur le rameau solide, mais qui, comme les orchidées monstrueuses, poussa son étrange floraison aux dépens de la tige qu'elle devait finir par épuiser, si la vitalité de la sève initiale n'avait pas à son tour fait tomber cette végétation exubérante, cette fleur dangereuse dont l'étrange parfum ne produit heureusement qu'une ivresse éphémère.

(A suivre.) F. DE MÉNIL.



LE TRISAGION

Nous avons dit, au sujet de la doxologie grecque, reproduite dans un des derniers numéros de la *Tribune,* qu'elle présentait probablement le seul cas, ou tout au moins le plus intéressant, de similitude entre deux chants, grec et latin, à mélodie développée.

Cependant, nous n'avons pas entendu par là prétendre que cette similitude ne puisse se retrouver en des chants que leur allure rapproche davantage des récitatifs.

Parmi ceux-ci le *Trisagion* se présente tout d'abord ; expliquons de suite, pour éviter toute confusion, la signification que les Grecs donnent à ce nom.

C'est l'acclamation au Seigneur, trois fois répétée, de l'*Agios* des chérubins, amplifiée des qualificatifs de *Dieu, fort, immortel.* C'est de cette façon que le chante également l'Eglise latine le Vendredi Saint, pendant l'adoration de la Croix.

Toutefois, en Occident, ce nom de *Trisagion* a été, depuis de longs siècles, uniquement appliqué au *Sanctus.*

D'après les paroles qui le précèdent dans le cours de *l'anaphore,* les Grecs, eux, nomment ce dernier chant *hymne de victoire* ou *hymne triomphale* ὕμνος ἐπινίκιος ; c'est l'équivalent exact de l'*hymnum gloriæ tuæ* qui termine la *préface* eucharistique latine. Le terme de *Trisagion* doit donc être uniquement appliqué à la pièce qui nous occupe.

Dans l'ancienne liturgie des Églises des Gaules, le *Trisagion* était chanté au début de la messe : au moins le trouvons-nous à cette place dans l'*Exposition* de la messe gallicane, attribuée à saint Germain de Paris ; c'était peut-être là une imitation de ce qui se pratiquait en Orient dès la première moitié du cinquième siècle.

Antérieurement à cette époque, cette exclamation liturgique paraît avoir déjà été usitée dans les offices des églises d'Orient ; c'est ainsi qu'elle termine la grande doxologie qu'on dit à la fin des Laudes.

Saint Jean Damascène, dans son traité *De la Foi orthodoxe,* nous rapporte les circonstances dans lesquelles le *Trisagion* fut introduit dans la liturgie, c'est-à-dire la messe[1].

C'était pendant la première moitié du cinquième siècle, sous le règne de

1. C'est, en effet, l'unique sens donné au mot liturgie pendant de longs siècles, et encore maintenant en Orient ; c'est l'oubli de ce fait qui a fait juger apocryphe par plusieurs liturgistes le récit donné par saint Jean Damascène, mais reproduit cependant par les autres chroniqueurs grecs : Cedrenus, Zonaras, etc.

Théodose le Jeune ; saint Proclus était alors patriarche de Constantinople. Une peste effroyable vint à désoler la ville, et, bien que des processions quotidiennes portassent les supplications du clergé et du peuple aux principaux sanctuaires, le fléau sévissait toujours avec autant de violence. « Or, — dit l'historien, — un jour, durant la procession, des voix angéliques firent entendre le chant du *Trisagion* sur une nouvelle et suave mélodie : la piété du peuple en fut redoublée et dès ce moment la peste diminua rapidement. » En reconnaissance de ce fait, saint Proclus ordonna que, dès lors, on introduisît à la messe l'usage de chanter le *Trisagion* tel qu'on l'avait entendu au moment de la cessation du fléau[1] ; on l'intercala entre le chant d'un cantique des Laudes (ᾠδή) et l'épître[2].

La mélodie la plus simple du *Trisagion*, celui qui est exécuté à l'office des Laudes, n'est guère qu'une formule psalmodique ; la voici avec le *Gloria Patri* qui lui sert de verset, après lequel l'*Agios* est repris en manière de répons.



Ἅ-γιος ὁ Θεός, ἅ-γι-ος ἰσχυρος, ἅ-γιος ἀ-θάνατος, ἐ-λέησον ἡμᾶς. Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ,
Sanctus Deus, sanctus fortis, sanctus immortális, miserere nobis. ℣. Gloria Patri...



καὶ Ἁ-γι-ῳ Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεί, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰ-ώνων. Ἀμήν. Ἅγιος
Nunc et semper, et...

C'est toujours le thème commun aux réponses litaniques et aux médiantes psalmodiques ; c'est encore le même qui, orné d'un embryon de mélodie déjà indépendante, a formé le chant usité à la messe.

Or, ce chant se trouve être à peu de chose près celui dont l'Église latine se sert le Vendredi Saint. Si la distribution des formules sur les syllabes est un peu différente, la mélodie est au fond la même, avec cependant un motif supplémentaire dans le chant usité en Occident[3].

BYZANTIN
Ἅ-γι-ος ὁ Θε-ός, ἅ-γιος ἰσ-χυρός, ἅ-γι-ος ἀ - θά-νατος, ἐ-

ROMAIN
A-gi- os o Theós, a-gi-os ischyros, á-gi-os athàna-tos

λε-ή-σον ἐ-λέ-ησον ἡ-μᾶς.

e-lé-i-son i - más.

1. D. Guéranger, *Année liturgique*, le Temps pascal, p. 117.

2. Ce chant (à la messe) d'un cantique tiré des Laudes témoigne, à coup sûr, d'un usage très ancien, peut-être primitif, au moins en Orient. En effet, toutes les liturgies le possèdent : la romaine a le *Gloria in excelsis*, qui fut la première hymne matutinale ; la gallicane disait le *Benedictus*. Dans le rit byzantin, les cantiques changent suivant les fêtes ; mais, depuis de longs siècles, ces cantiques sont des œuvres poétiques n'offrant avec ceux de l'Écriture Sainte que l'inspiration générale appliquée au mystère de la fête.

3. C'est pour faciliter la comparaison que nous avons répété deux fois l'ἐλέησον du texte byzantin.

C'est une rencontre assurément curieuse, que cette persistance de rythme et de modulations d'un même chant dans deux rites distincts, et, faut-il le dire, hélas ! dans deux Églises presque entièrement séparées, alors qu'au fond leur foi et leur culte sont les mêmes. Sans doute, le calque n'est pas parfait, car le texte romain retarde d'un mot sur le byzantin ; mais, comme nous l'avons déjà dit, la marche mélodique est la même, et l'ornementation analogue.

C'est d'abord le troisième ἅγιος du premier texte qui est reproduit à chaque répétition dans le second ; c'est l'identité de la rapide formule indiquée par le petit *c* ; c'est sur ἀθάνατος le quilisma remplaçant la note coulée de la version byzantine ; c'est la triple version de l'ornement de la dernière syllabe du même mot et d'ἐλέησον. Ce serait sans doute intéressant de faire ressortir de cette triple traduction les éclaircissements qu'elle apporte à l'exécution d'un même ornement, mais cela nous entraînerait trop loin ; nous préférons consacrer une nouvelle étude à un point curieux, la tonalité de cette pièce.

A. Gastoué.



QUELQUES RÉFLEXIONS

Sur un moyen de favoriser la participation du peuple au chant liturgique

La *Tribune de Saint-Gervais*, à la satisfaction générale de ses lecteurs, poursuit avec persévérance et succès la réalisation de son magnifique programme. A ses débuts, certains esprits ont pu craindre que ses préférences et ses sympathies iraient toutes à la musique palestrinienne, tandis que la question du chant grégorien serait laissée de côté ou du moins un peu négligée. Heureusement, il n'en est pas ainsi, et, on aime à le constater, chacun des articles du programme est l'objet d'études fréquentes et consciencieuses.

I

Pour ce qui est du plain-chant, les collaborateurs du journal ne s'en tiennent pas seulement à l'histoire et à la théorie ; de temps en temps, ils nous font faire quelques excursions, courtes assurément, mais toujours profitables sur le terrain de la pratique. On y propose des moyens de populariser les mélodies grégoriennes, d'intéresser les fidèles aux chants ordinaires de la messe. La solution de ce problème peut avoir d'heureuses conséquences au point de vue de la foi, et chacun de nous a le devoir d'y travailler. Il a fait le sujet d'une conférence de Dom Pothier, à la *Schola*, au mois de décembre 1896[1]. Toutefois, jusqu'ici, la *Tribune* n'a publié aucun article complet sur la participation du peuple au chant liturgique.

Mais il n'y a pas de temps de perdu. Du reste, il ne manque pas de revues,

1. *Tribune de Saint-Gervais*, deuxième année, p. 191.

de bulletins et de journaux, où des articles savants, des études sérieuses et documentées ont approfondi ce point capital. La *Revue de Musique*, de M. Danjou ; le journal *La Maîtrise*, et, en ces dernières années, la *Revue du Chant grégorien*, ont donné plusieurs travaux en ce sens. Citons, entre autres, ceux de M. le chanoine Morelot, dont on connaît la compétence en pareille matière.

Ce qu'il nous faut désormais, ce ne sont plus de ces aperçus généraux qui ne précisent rien et n'offrent qu'un intérêt purement historique ; ce ne sont plus de ces récits enthousiastes qui font revivre, dans une vision d'un moment, le touchant spectacle d'un office au moyen âge. Dans ces dissertations en forme de sermons, on nous a prêché en quelque sorte la partie dogmatique de la théologie musicale religieuse. On nous a prouvé que rien n'est plus utile que le chant populaire ; qu'un des plus chers désirs de l'Église, c'est de le voir partout aimé et pratiqué. La dévotion la plus exigeante y trouve son profit et en fait ses délices. Du reste, ajoute-t-on, on ne vient pas à la grand-messe pour s'y tenir, la tête dans les mains, absorbé dans une profonde et continuelle méditation, ou pour parcourir une vingtaine de pages d'un manuel de piété.

Tout cela est parfaitement exact. Il y a si longtemps qu'on le répète, que tout le monde le sait et en est convaincu. C'est le dogme auquel personne ne refuse de croire. Mais, après le dogme, la morale ! et ce qu'il nous faut maintenant, c'est la pratique. Il est temps qu'on nous dise les moyens ingénieux à employer pour intéresser les fidèles à ce chant d'ensemble ; il est temps qu'on nous indique des règles, qu'on nous suggère des industries qui nous permettront de les amener à chanter tous sans exception et à prendre de la sorte une part active à l'office public.

Le meilleur moyen, celui qui est le plus à la portée de tout le monde, c'est de commencer à former les petits enfants. Avec un peu de bonne volonté et beaucoup de patience, on a vite fait d'exciter leur curiosité et de fixer leur attention sur les cérémonies qui s'accomplissent sous leurs yeux. Au bout d'un temps relativement court, ils sont à même de mêler leurs voix fraîches et pures aux chants communs, surtout à celui de la psalmodie. Oui, et il est bon de le répéter : les enfants, voilà l'unique ressource à notre époque. Travaillons en ce sens. L'expérience des autres est là pour nous encourager et nous donner bon espoir. Partout, en effet, où un curé zélé s'est occupé des enfants sous ce rapport, on a pu constater bientôt de réels progrès, et les offices, sensiblement améliorés, ont été plus et mieux suivis. Sur les inconvénients multiples qu'il y a à laisser les enfants inactifs à l'église, et sur les précieux avantages qu'il y a au contraire à les intéresser à l'office, lisez divers passages d'un remarquable article du R. P. Burnichon, dans les *Études* des Pères Jésuites[1].

Parvenir à faire chanter tous les enfants de sa paroisse, c'est un résultat superbe et plein de douces consolations. Quand donc le comprendra-t-on pour en avoir fait soi-même l'expérience ? Mais est-ce suffisant ? Évidemment non. Il faut ensuite s'assurer de la durée de ce premier succès, si on veut en obtenir d'autres. Il faut par tous les moyens possibles maintenir une si heureuse amélioration. Mais quels sont ces moyens ?

1. *Les Études*, n° de juin 1897 : Une vieille question de collège.

D'abord, ne nous laissons jamais décourager. Sachons nous soustraire à l'influence des esprits plus ou moins routiniers qui nous entourent et qui ne manqueront pas de critiquer notre manière de faire. Dans une entreprise quelle qu'elle soit, on a besoin d'une volonté énergique, d'un courage et d'une patience à toute épreuve. Mais c'est surtout ici qu'il en faut une abondante provision. N'est-ce pas le cas de citer le mot si juste de Joseph de Maistre : « Celui qui veut une chose, en vient à bout. Mais la chose la plus difficile dans le monde est de vouloir. »

Après ce conseil d'une application générale, voici un procédé plus particulier et plus direct pour atteindre le but dont il est question. D'autres, je n'en doute pas, en trouveront d'aussi bons, sinon de meilleurs. Toutefois qu'on me permette, en attendant, de signaler celui qui me paraît le plus fécond, en tout cas le plus facile. Je le soumets, sans prétention aucune, à l'appréciation du lecteur. Le voici : « Un excellent moyen de favoriser la participation du peuple au chant liturgique, c'est, du moins pendant un certain temps et pour commencer, de s'en tenir invariablement aux mêmes chants, d'y revenir très souvent dans la suite et de ne pas passer trop vite à l'étude de pièces nouvelles. »

Cette répétition des mêmes mélodies, loin de fatiguer et d'ennuyer les fidèles et les enfants, ainsi qu'on le prétend à tort, les intéressera au contraire énormément, et on obtiendra de la sorte des résultats rapides, durables et consolants.

II

C'est une opinion assez généralement répandue, de croire que les fidèles n'aiment pas à entendre souvent la même mélodie, mais qu'au contraire ce qui leur plaît, c'est le changement. Alors, pour obvier à ce prétendu inconvénient, on s'ingénie à varier fréquemment soit les cantiques, soit les tons du *Kyrie*, du *Gloria*, du *Credo*, etc. On s'en voudrait de faire chanter le même morceau deux fois de suite. Pour vous en convaincre, jetez les yeux autour de vous. Que voyez-vous dans les réunions pieuses, dans les confréries, dans les catéchismes de persévérance ? Le directeur indique un cantique qu'il choisit au hasard dans le nombre plus ou moins restreint de ceux qu'on chante d'ordinaire. Quand il a feuilleté son recueil : « Prenez, dit-il, telle page... tel numéro... — Mais, Monsieur le Directeur, on l'a chanté dimanche dernier. — Ah ! c'est vrai ! Alors... prenez telle page... tel numéro... — Mais, Monsieur, nous l'avons chanté il y a quinze jours. — Ah ! que c'est ennuyeux ! » Et voilà le catéchiste perplexe, embarrassé, ne sachant plus comment sortir de là. Et, à chaque fois, c'est la même difficulté. Eh ! mon Dieu ! à quoi bon tant se tourmenter ? Et quel mal y aurait-il, je me le demande, à redire un cantique plusieurs fois de suite ? Pour ma part, je n'y vois que des avantages. Le cantique serait de plus en plus goûté. Les chanteurs ou les chanteuses, sachant, cette fois, de quel air il s'agit, célébreraient avec entrain et un réel contentement les louanges de la sainte Vierge.

La même chose se reproduit à propos des chants ordinaires de l'office. A ce moment-là, mêmes incertitudes, mêmes observations. Chaque dimanche, avant la messe, une question se pose : *Quel ton allons-nous prendre aujour-*

d'hui? On réfléchit... on fait tout un calcul pour ne pas s'exposer à reprendre le même *Kyrie*. Pensez donc, si on allait chanter le même ton que le dimanche précédent!

Eh bien! oui, c'est une erreur de croire que la foule tient tant que cela à la variété. C'est le contraire qui est vrai. Qui donc, par exemple, s'est jamais plaint d'entendre trop souvent le *Tantum ergo*? Et pourtant, Dieu merci! on le chante dans le cours d'une année! Je pourrais citer telle paroisse dont la maîtrise est une des meilleures de France, et où cependant on chante toujours le *Tantum ergo* en plain-chant, même aux plus grandes solennités. Le curé de cette église, qui m'a lui-même certifié le fait, a bien raison de tenir à une si bonne coutume. De la sorte, il ménage à son peuple le plaisir de chanter aux saluts, dimanches et jours de fête, et de remplir ainsi un rôle dont il est fier et heureux. Que ce prêtre tente un jour d'en faire exécuter un autre, ce ne sera plus que plaintes et réclamations, même de la part de ceux qui n'ouvrent jamais la bouche à l'église et n'ont pas l'habitude de mêler leur voix à cet unisson grandiose et puissant. C'est qu'il y a des chants dont on ne saurait se lasser, dont on a comme une sorte de besoin. Je viens de citer le *Tantum ergo*, mais on peut en dire autant du *Credo des doubles*, de l'*Inviolata*, de l'*Ave verum corpus* et de beaucoup de pièces très connues. Et qui n'a encore présentes à la mémoire les vives récriminations qu'on a partout soulevées lorsque, dans nos paroisses, on a eu la malheureuse idée de supprimer le chant des Complies? Y avait-il un office plus populaire, plus vivant que les Complies? C'était pour les fidèles la prière du soir par excellence, la prière en famille à laquelle on n'aurait jamais voulu manquer. Chaque paroissien se faisait un cas de conscience non seulement d'y assister, mais d'y chanter de tout son cœur. Pourquoi cela? Évidemment, c'est parce que cette partie de l'office était régulièrement psalmodiée, chaque dimanche. Il s'exhalait de ce chant, exécuté en entier de mémoire, un charme indéfinissable, un parfum de piété qui réconfortait. Et voilà pourquoi la suppression des Complies a été partout si mal accueillie. Qui même oserait affirmer que la disparition de cette coutume séculaire n'a été pour rien dans l'affaiblissement de la foi de nos populations autrefois si chrétiennes?

Mais je vais plus loin. Un lutrin riche et bien organisé serait-il en mesure de se permettre souvent cette variété dans le chant, qu'il devrait n'en user qu'avec modération, sous peine de chasser des cérémonies l'ordre, le calme et l'attrait que la foule aime à y rencontrer. Car ces changements perpétuels n'ont trop souvent pour résultat que de dérouter l'oreille et de déconcerter plus ou moins l'assistance. Mais qu'elles sont rares les églises dans lesquelles on puisse s'offrir un pareil luxe! Raison de plus alors de ne pas varier, à chaque instant et sans motif, les chants communs de l'office paroissial.

Commençons déjà par déterminer le ton que nous voulons apprendre : étudions-le à fond, et, quand nous le saurons bien, ne craignons pas de le chanter et de le chanter souvent. C'est l'unique moyen de rendre intéressantes pour le peuple les cérémonies qu'il comprend déjà si peu, hélas! et qu'il trouvera, sans cela, longues, fastidieuses et insupportables. C'est l'unique moyen aussi de graver la mélodie liturgique dans la mémoire des fidèles, et par conséquent de travailler au rétablissement du chant populaire dans nos paroisses.

III

Comment voulez-vous obtenir que tout le monde chante à l'église, comme autrefois, si à chaque cérémonie vous prenez un ton différent? On parle de la participation si précieuse des enfants pour hâter le retour à une coutume si louable et si désirable. Rien de plus juste. Certainement c'est de leur formation et de leur concours que dépend en grande partie le succès de l'entreprise. Oui, en général, les enfants s'assimilent un air très rapidement; leur mémoire fraîche et souple le retient avec une fidélité inouïe, mais encore faut-il les astreindre souvent à répéter les mêmes exercices. Et s'il en est ainsi des enfants, à plus forte raison il en sera de même des grandes personnes.

Prenons par exemple le *Credo*. De toutes les pièces liturgiques, pas une ne devrait être plus populaire que celle-là. N'est-ce pas la profession de foi du chrétien et le sublime résumé de la religion? Aussi l'Église désire-t-elle que nous le chantions tous d'un même cœur et d'une même voix. Défense absolue de l'alterner avec le jeu de l'orgue[1]. Il ne faudrait même jamais le faire exécuter en deux chœurs.

Si donc nous tenons à entrer dans l'esprit de l'Église et à réaliser son désir relativement au Symbole, il n'y a qu'un moyen : c'est d'adopter, une fois pour toutes, un chant de *Credo*, et, une fois ce choix bien arrêté, le faire exécuter tous les dimanches sans exception. Et quel *Credo* faudra-t-il prendre? Le *Credo des doubles*. « Il n'y a rien de plus beau, de plus simple et de plus accessible aux fidèles. » Ah! je sais qu'on l'appelle *Credo ordinaire*. Mais ce qualificatif qui sent le mépris pourrait bien tenir à l'engouement universel pour les *Credo extraordinaires* de Dumont. J'entends d'ici les partisans de la messe royale : « Comment! le *Credo ordinaire* un jour de fête! mais vous n'y pensez pas! Ça manque d'ampleur et de solennité! C'est affreusement plat! Le premier ton de Dumont, à la bonne heure! »

Telles sont les réflexions qu'on nous réserve à l'occasion. Si jamais, dans une circonstance solennelle, une fête extraordinaire, vous êtes chargé officiellement de vous occuper du chant, prenez vos précautions, n'allez pas faire chanter une messe autre que celle du premier ton, et surtout le *Credo* en question, vous seriez un homme perdu. Si ce malheur vous arrive, aux yeux de certaines gens vous aurez causé comme une sorte de scandale. Heureux même si vous n'êtes pas anathématisé par quelques-uns!

Eh bien! puisque l'occasion s'en présente, parlons-en un instant, de ce *Credo* soi-disant *ordinaire*. Profitons-en pour tâcher de le réhabiliter un peu dans l'esprit et l'estime de certains lecteurs.

Autrefois on ne connaissait guère que celui-là, et celui, plus simple encore, portant le n° 1 dans les éditions de Solesmes. Du reste, il n'y a que ces deux-là qui soient grégoriens, à proprement parler. Les autres (bien entendu, il ne s'agit pas de ceux de Dumont), les autres ne sont pas d'une pure facture grégorienne[2]. Quand jadis les compositeurs avaient à créer une

1. *Cérémonial des Évêques.*
2. *Paléographie musicale,* tome IV, p. 86.

mélodie destinée à être chantée par la masse des fidèles, ils avaient pour règle de revêtir la fin des phrases d'une formule uniforme, d'une sorte de rime musicale. Pourquoi cette répétition des mêmes cadences? Évidemment, dans certaines pièces moins populaires, ces formules semblables ont été dictées à l'auteur par un sentiment artistique. Chacun sait, en effet, que, dans le langage musical comme dans tout autre, le procédé des répétitions peut devenir une source féconde de réelles beautés. Mais ici, c'était avant tout dans le but de graver plus sûrement et plus vite la mélodie dans la mémoire, et par là même de faciliter le chant des fidèles. « Le peuple à l'église, dit très bien la *Paléographie musicale*, se sert plus de sa mémoire que de ses livres[1]. »

Ces formules terminales identiques qui se rencontrent dans bon nombre de morceaux sont particulièrement à remarquer dans le *Credo* qui nous occupe, ainsi que dans le *Credo* n° 1[2]. Cherchez dans les autres, vous n'y trouverez pas cette similitude de cadences. Ailleurs elles offrent quelques variantes, parfois de notables différences; ici, au contraire, elles sont absolument fixes et uniformes. Ne serait-ce pas à cette particularité que ce *Credo* doit d'être, malgré tout, resté populaire et d'avoir, à travers les âges, servi de véhicule en quelque sorte au rythme vrai qu'il nous a transmis? C'est bien, en effet, en constatant l'allure naturelle et chantante que cette mélodie, demeurée populaire, avait conservée, « comme des débris sauvés du naufrage des vrais principes », qu'on a pu ressaisir le fil rompu de la pure tradition grégorienne[3].

Eh bien, maintenant, je le demande, si les anciens compositeurs ont répété presque à chaque phrase une même cadence, une mélodie uniforme, et cela pour mettre le chant à la portée de tous les fidèles, pourquoi nous, qui voulons atteindre le même résultat, ne prendrions-nous pas des moyens semblables? Ce procédé des anciens n'est-il pas comme une invitation à chanter fréquemment les mêmes pièces? Et puisque nous possédons, contenus et renfermés dans les compositions elles-mêmes, les règles à suivre, les principes, les éléments de succès, notre devoir n'est-il pas de nous y conformer et de toujours en tenir compte dans la pratique? La conclusion, c'est qu'il faut choisir d'abord des chants de facture vraiment grégorienne; les chanter souvent, sinon toujours, et... laisser de côté Dumont et ses messes.

Nos pères ne les connaissaient pas, et je ne sache pas qu'ils en aient souffert. Pour eux, la solennité d'une fête dépendait moins de la composition d'une mélodie que de l'enthousiasme et des sentiments de foi avec lesquels on la chantait. Tout est là. Par exemple, à la fête de Noël ou de la Circoncision, à ces fêtes si populaires et si aimées au moyen âge, et sur lesquelles on s'est complu à déverser le ridicule en les appelant *fêtes de l'âne, fêtes des fous,* quel est donc le chant qui faisait le charme et les délices de nos aïeux? Tout simplement la messe *Orbis factor* des simples dimanches avec le *Credo* dont nous parlons. Quelquefois même, comme à Sens, c'était le *Credo* n° 1, ainsi qu'en témoigne le fameux manuscrit conservé dans cette

1. *Paléographie musicale*, tome IV, p. 152.
2. Ibid., p. 46.
3. Préface des *Mélodies grégoriennes*, p. 5, édition in-8, Tournay.

ville, connu sous le nom de *Missel de l'âne*, mais dont le titre exact est celui-ci : *Office de la Circoncision à l'usage de la ville de Sens.*

Non, n'ayons pas peur de chanter toujours le *Credo des doubles.* Si nous l'exécutons dans son mouvement naturel et dans sa forme primitive, c'est-à-dire dans son texte authentique, grâce à cette allure et à ces cadences finales uniformes, il sera bientôt su par cœur. Ce n'est qu'à ce prix, pour le *Credo* du moins, qu'on parviendra à obtenir un chant exécuté par tout le monde.

« Quant au *Credo*, écrivait M. Gigout au congrès de Bordeaux, il devrait toujours, selon moi, être chanté en plain-chant avec une seule version musicale, celle des doubles. Je ne connais rien de plus beau, de plus simple, de plus accessible aux fidèles. Plus donc de professions de foi emphatiques, plus de *Credo* de Dumont[1] ! »

Voulons-nous, à l'Église, une assistance qui vienne là pour écouter, admirer et se délecter, comme cela n'a lieu que trop souvent dans les paroisses ou chapelles de couvent ? Oh ! alors, c'est bien, varions, varions sans cesse les chants de nos offices et de nos saluts solennels. Sachons faire un bon choix, un heureux mélange de chant grégorien, de musique ancienne, moderne, religieuse de tout style ; mais, dans ce cas, ne demandons plus que le peuple chante, ne nous plaignons plus qu'il ne prenne aucune part à l'office, puisque nous nous y opposons dans la pratique, par la nature même et les fréquents changements des morceaux exécutés.

Voulons-nous, au contraire — et certainement, c'est notre but et notre devoir, — une assistance qui s'intéresse et participe aux cérémonies, qui de sa voix puissante forme un bel unisson ; qui, à l'exemple des premiers chrétiens dont parle saint Paul, loue le Seigneur de la bouche et du cœur, dans des hymnes et des cantiques ?... Alors puisons, dans le répertoire si riche des mélodies grégoriennes, des pièces faciles et populaires ; étudions-les sérieusement, faisons-les chanter souvent. Bientôt le peuple intéressé les chantera avec enthousiasme : tout le monde sera content ; Dieu surtout sera mieux loué et mieux prié.

Puissent ces quelques remarques que je me suis permis de soumettre aux lecteurs de la *Tribune* aider à la réalisation d'un vœu si cher et faciliter la participation des fidèles au chant liturgique !

H. Villetard,

Vicaire de Saint-Lazare d'Avallon.



NOS CONCOURS

Il est mis au concours pour le mois de novembre des **Versets d'Orgue** en forme de *contre-antiennes* pour les vêpres de la sainte Vierge. C'est-à-dire cinq versets pour les cinq premières antiennes, plus deux pièces plus développées, en guise de contre-antiennes pour le Magnificat aux premières et aux deuxièmes vêpres. Ces versets devront s'inspirer mélodiquement du texte musical de chacune des antiennes correspondantes,

1. *Rapport officiel du Congrès de chant grégorien tenu à Bordeaux en juillet* 1895, p. 35.

être conçus dans les tonalités de chacune d'elles, et ne pas dépasser vingt-cinq à trente mesures d'un mouvement modéré. Les deux contre-antiennes pour le Magnificat pourront seules être plus développées, à condition que l'organiste qui sera appelé à les jouer se borne à des versets de Magnificat extrêmement courts, comme il convient, afin de ne pas isoler outre mesure les versets chantés. Il serait bon de ménager, au cours de ces antiennes, un repos facultatif, qui permette de les raccourcir, au cas où il n'y aurait pas encensement à l'autel. Nous recommandons également aux concurrents de bien se pénétrer du texte des antiennes, afin d'en reproduire le sentiment comme la couleur à la fin du psaume.

Les envois devront être faits avant le 15 janvier prochain.

— Les auteurs des *harmonisations grégoriennes* primées sous les mentions *Ihésus Maria* et M. P. A. 1013 sont le R. P. Dom Parisot et M. Marcel Royer, organiste de l'église Saint-Jean de Caen.

— Nous sommes heureux d'informer nos lecteurs que le premier prix du concours de la *Musica Sacra* de Toulouse pour le motet *Tota pulchra es* a été remporté par un de nos élèves préférés, M. Paul Jumel.

N. B. — Le manuscrit du troisième article de M. d'Indy : *L'art en place et à sa place*, expédié d'Allemagne, où l'auteur vient de remporter un éclatant succès à Francfort avec sa Trilogie *Wallenstein*, nous étant parvenu trop tard, sera inséré dans le prochain numéro.

V. I.



LES CONFÉRENCES DE LA « SCHOLA »

Nous rappelons à nos lecteurs que les conférences que doit venir donner à Paris, sur l'invitation de la *Schola*, le R. P. Dom Mocquereau, auront lieu, comme nous l'avons annoncé, à l'Institut Catholique, les 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17 et 18 décembre.

Elles débuteront par une audition-conférence plus solennelle, avec projections, dans le grand amphithéâtre de l'Institut Catholique, 19, rue d'Assas. Titre de la conférence : Les Timbres grégoriens.

PROGRAMME DES CHANTS

1. *Lapis revolutus est*, antiennes pascales.
2. *Salve festa dies*, hymne pascale.
3. Répons *Hæc dies*, pour le jour de Pâques.
4. Alleluia *Pascha nostrum*, du jour de Pâques.
5. Alleluia *Assumpta est*, de la fête de l'Assomption.
6. Alleluia *Levita Laurentius*, pour la fête de saint Laurent.
7. Répons *Constitues eos*, pour la fête des apôtres saint Pierre et saint Paul.
8. Répons *Media vita*, pour le temps de la Septuagésime.
9. Alleluia *Salve virgo florens*, en l'honneur de la très sainte Vierge.
10. Trait *Jam hiems transiit*, pour la fête de sainte Marguerite de Cortone.
11. Répons *Sustulit eam* (sur une mélodie ambrosienne), pour la fête de sainte Radegonde.
12. Séquence *Ave Maria*, en l'honneur de la très sainte Vierge.

Ces pièces seront exécutées par la classe de chant grégorien de notre École de chant liturgique d'une part, et par les élèves du cours de dames de la rue de Sèvres pour former des directrices du chant dans les confréries. Chantées ainsi à deux chœurs, ces mélodies seront, nous l'espérons bien, goûtées comme il convient. Le choix en est très heureux et nos élèves feront de leur mieux pour les interpréter.

Après cette première séance, chaque jour, le R. P. Mocquereau donnera une conférence-étude sur le chant et la paléographie musicale. Il traitera *de l'origine et du déve-*

loppement des neumes; de la classification des écritures neumatiques; de l'étude des lettres et des signes romaniens; des notes liquescentes; de la lecture du neume; de la composition de la musique grégorienne; de l'accent; du cursus, etc. Ces conférences-études ont été conçues pour les élèves de la *Schola Cantorum*. Y seront admis en outre les ecclésiastiques et laïques qui en auront fait la demande en se faisant inscrire, soit à la *Schola Cantorum*, 15, rue Stanislas, soit au secrétariat de l'Institut Catholique. A l'issue de la première séance, des cartes seront délivrées par MM. les Secrétaires.

En outre, chaque matin auront lieu à la *Schola*, 15, rue Stanislas, à 10 heures, des classes pratiques de chant grégorien, par le R. P. Dom Delpech. Seront admis à ces classes, outre les élèves de l'École, les ecclésiastiques, les maîtres de chapelle, professeurs ou chantres, désireux de parfaire leur éducation grégorienne.

La série des conférences et des classes, qui dureront du 10 au 18 décembre inclus, se termineront par une messe grégorienne à la chapelle de l'Institut.

Nous espérons toujours que quelques-uns de nos amis de province, en particulier ceux des départements peu éloignés de Paris, voudront bien honorer de leur présence ces réunions. Nous les invitons donc à nouveau et de grand cœur à ces exercices, sûrs qu'ils en remporteront un profit très grand pour leur éducation grégorienne et celle de leurs élèves. Nous leur rappelons que les Chanteurs de Saint-Gervais exécuteront, le 16 décembre, pour la première fois, la messe *Salve Regina* à 5 voix de Palestrina, une des messes les moins connues et peut-être des plus belles du maître. Un groupe de Chanteurs éxécutera en outre la messe *O quam gloriosum* de Vittoria et divers motets le dimanche 12, à 10 heures, à Saint-Gervais, pour la fête de l'Immaculée Conception. Nous espérons que cet ensemble d'attractions musicales religieuses encouragera nos amis à nous visiter; nous leur ferons, qu'ils en soient sûrs, le meilleur accueil.

Les Secrétaires.



MOIS MUSICAL

PARIS

A Saint-Gervais. — La fête de la Toussaint a été particulièrement brillante cette année à Saint-Gervais. Jamais peut-être, à pareille époque, les amateurs de musique palestrinienne n'ont paru plus empressés à venir écouter les chants si profondément religieux qui s'échappent de la mystérieuse tribune. L'église était littéralement comble. La messe *O regem cœli*, de Palestrina, a été donnée avec grand soin par les Chanteurs ainsi que les deux merveilleux motets de la fête : *O quam gloriosum* de Vittoria, et *Angeli Archangeli* de Gabrieli. Il y a des pièces, d'une beauté si achevée, qu'on ne peut omettre aux fêtes pour lesquelles elles ont été écrites. Celles-là, comme les émouvants répons de la Semaine sainte de Vittoria, sont du nombre de celles qui reviennent périodiquement sans jamais lasser l'auditeur. Les Chanteurs n'étaient qu'au nombre de 28; on a paru regretter qu'ils ne soient pas plus nombreux, l'église, remplie d'une foule aussi considérable, perdant un peu de sa merveilleuse résonance.

Église des Carmes. — La classe de chant grégorien de la *Schola*, que dirigent avec tant de zèle M. l'abbé Vigourel et le R. P. Dom Chauvin, a eu l'honneur d'être conviée à chanter l'office du bout de l'an de Mgr d'Hulst, à la chapelle des Carmes. La classe, toute novice encore, a fait de son mieux pour être digne de la confiance qu'on lui avait témoignée. Suivie avec assiduité comme elle l'est par les élèves de l'école, et en particulier les jeunes gens qui aspirent à devenir maîtres de chapelle et organistes, elle sera bientôt une pépinière précieuse pour le recrutement des directeurs de lutrins. Il est regrettable que MM. les chantres de métier ne la fréquentent pas davantage pour le bien des paroisses.

G. de Boisjoslin.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Troisième Année | N° 12 | Décembre 1897

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

A NOS SOCIÉTAIRES ET ABONNÉS

Nous avons le plaisir d'annoncer à nos lecteurs que la *Tribune de Saint-Gervais* sera augmentée de huit pages. A partir de janvier prochain, elle aura donc *vingt-quatre pages*, sans que pour cela le prix de l'abonnement soit surélevé. Les sociétaires fondateurs continueront donc à payer 5 francs; les abonnés depuis 1896, 10 francs. La Rédaction, désireuse de créer des rubriques nouvelles, a le projet de développer notre revue à mesure que les abonnés se feront plus nombreux. Nous espérons donc arriver bientôt à tirer trente-deux pages et plus. Il nous sera permis ainsi de publier *in extenso* les intéressantes conférences que la *Schola* donnera chaque hiver à Paris; d'ouvrir une rubrique bibliographique régulière et un compte rendu succinct de tous les sommaires des Revues correspondantes qui se publient en Europe sur les matières si captivantes du chant religieux. Nos sociétaires recevront, en outre, en prime, avec le numéro de janvier, un portrait de Palestrina d'après une estampe ancienne.

La Rédaction.

Les Conférences-Études du R. P. Dom A. Mocquereau



ES Conférences-Études du R. P. Dom Mocquereau ont dépassé notre attente. Si MM. les maîtres de chapelle de la capitale ont préféré s'abstenir, une foule d'érudits, d'amateurs de musique et d'artistes se sont rendus à notre invitation.

La salle du grand amphithéâtre de l'Institut Catholique était littéralement comble à la première séance du vendredi. Notre vice-président, M. Bourgault-Ducoudray, en l'absence de M. Guilmant, était au fauteuil à la droite de Mgr Péchenard, Recteur de l'Institut Catholique, qui avait bien voulu accepter la présidence ; à la gauche du Recteur : M. l'abbé Guibert, supérieur du séminaire des Carmes, M. Vincent d'Indy, M. de Boisjoslin, le R. P. Dom Chauvin et d'autres professeurs de l'École. M. de La Tombelle, indisposé, s'était fait excuser. Dans la salle, beaucoup d'ecclésiastiques, notamment plusieurs curés de nos paroisses parisiennes et suburbaines, des artistes et des musicologues : MM. Camille Bellaigue, André Hallays, Michel Brenet, Julien Tiersot, J. Combarieu, P. Aubry, Arthur Coquard, Adolphe Marty, etc. ; beaucoup de nos amis de province, dont nous donnerons la liste à la fin de cet article.

Le Révérend Père, à l'aide de projections et de chants, nous initia aux *timbres grégoriens* et à leur rôle dans le chant liturgique. C'était démontrer la facilité du chant grégorien, la simplicité de sa forme populaire fondée sur le principe du *timbre* (ou contour mélodique donné sur lequel viennent s'adapter les divers textes), ainsi que ses qualités de beauté et d'expression, malgré l'apparente sécheresse qui semble devoir résulter de la répétition des mêmes mélodies. C'était réfuter en même temps les deux principales objections des partisans du chant abrégé. Pour corroborer cette démonstration, les élèves de la *Schola Cantorum* et les dames directrices de chant pour confréries qui suivent le cours de M. Ch. Bordes, rue de Sèvres, alternèrent dans l'exécution de diverses pièces liturgiques dont l'audition impressionna vivement l'auditoire et le laissa absolument convaincu. Un *Alleluia* à la très sainte Vierge entre autres, extrait d'un manuscrit du treizième siècle provenant de Trêves, ravit les auditeurs tant par le charme de la mélodie que par le fini de l'exécution.

Ces chants, publiés en une petite plaquette distribuée dans la salle et actuellement épuisée, réapparaîtront dans le *Chant populaire*, et certains d'entre eux figureront dans nos encartages.

*
* *

Dans les conférences suivantes, le R. P. Dom Mocquereau entra réellement dans le cœur de son sujet, et c'est toute l'histoire des origines et du développement des neumes, de la formation du plain-chant grégorien, qu'il nous expliqua avec cette élégance et cette clarté qui lui sont particulières.

Nous ne saurions trop proclamer l'admiration que nous ont inspirée la constatation de l'immense travail accompli par le savant moine, la lucidité avec laquelle il nous a présenté tous les fruits de ses laborieuses et intelligentes

recherches dans les vieux manuscrits, tout le soin et la précision qu'il a mis dans le classement de ses innombrables notes.

Nous ne pouvons, dans cet article, analyser toutes les conférences du Révérend Père; nous nous bornerons à effleurer le sujet, nous réservant de revenir plus tard sur chacune d'entre elles, demandant à quelques-uns de nos élèves du cours supérieur de composition de nous faire, à l'aide de leurs notes et de la Paléographie, un compte rendu détaillé de ces classes dont le souvenir est loin de s'effacer de nos mémoires.

La thèse fondamentale développée par le Père est celle-ci : les neumes dérivent directement de l'*accent*; les témoignages des anciens grammairiens, l'étude des tableaux de neumes et des neumes en eux-mêmes le prouvent surabondamment. La *virga*, le *punctum*, la *flexa* ou *clivis* et le *podatus* ne sont autres que les accents aigu, grave et circonflexe. Mais l'insuffisance d'une pareille notation se fit vite sentir; l'intonation, les intervalles mélodiques, le rythme et l'expression restant absolument dans un très vague aléatoire. De tout côté l'on cherchait à donner aux neumes une signification plus précise. La plus importante découverte faite dans cette voie est due à Romanus, moine de Saint-Gall, mort vers 830. Par des lettres, dites lettres romaniennes, placées près des neumes, il détermina assez exactement les nuances de force, de durée, d'intensité, mais l'intonation, la hauteur des sons restaient encore imprécises. Concurremment avec les lettres, le trait ou *punctum planum* s'ajoutait aux neumes ou les modifiait; il était synonyme de notre *sostenuto* actuel, ou *ritardando*.

Enfin, l'invention de la notation sur lignes fit disparaître les dernières difficultés, et les neumes notés furent une traduction exacte, mais précise et fixe, des neumes-accents.

Ceci étant bien établi, les règles du plain-chant deviennent très simples : l'adaptation des paroles à la mélodie a pour base fondamentale l'*accent*. Toutes les règles d'antiphonie, de récitation, sont calquées sur les accents. Dans la psalmodie, toutes les cadences sont appliquées au dernier ou aux deux derniers accents : d'où cadences à un ou à deux accents, la forme mélodique étant toujours établie sur la finale la plus simple, la spondaïque, et restant invariable, sauf l'adjonction d'une note survenante pour la pénultième des finales dactyliques.

Si l'on passe de là aux graduels, à l'hymnodie, nous voyons toujours l'accent présider à la formation du contour mélodique. Toutes les phrases liturgiques se terminent par des *cursus*, soit les *cursus* oratoires ou métriques, fondés sur la « quantité » des syllabes (le dichorée, le molossique et le dactylique), employés par Cicéron, et par l'Église dans les sacramentaires, oraisons, préfaces, etc. ; soit les cursus rythmiques ou toniques, fondés sur l'accent tonique, dans les autres pièces.

Il ne faudrait jamais perdre de vue, et le R. P. Dom Mocquereau insiste beaucoup là-dessus, que primitivement l'accent était purement *mélodique*. Dans le grec ancien, dans le latin classique, l'accent n'était ni une force, ni une durée, mais une *intonation*, une élévation de la voix. La force était réservée à la syllabe initiale. Ce n'est qu'au deuxième ou au troisième siècle que l'accent devint *intense* et *long*, et que, dans le rythme mélodique, il porta l'*ictus* et l'*arsis*.

Toute phrase d'une pièce liturgique se terminant donc, après une récitation peu ou point ornée, par un *cursus (planus, tardus, velox* ou *trispondaïque)*, la mélodie est modelée sur le plus simple, le *cursus planus*. Si elle est peu ornée, elle reste invariable, sauf au dernier pied, quand une pénultième brève demande l'adjonction d'une note survenante, mais la cadence n'est jamais dérangée. Si elle est ornée, elle devient alors absolument prépondérante, et l'on adapte simplement les cinq dernières syllabes des *cursus* aux cinq neumes ou groupes de neumes de la mélodie. Les anciens compositeurs obéissaient dans ce cas à leur goût musical, et pour ne pas altérer la mélodie, ont laissé parfois ces pénultièmes brèves chargées de notes, qui les ont fait accuser d'ignorance par des détracteurs du vrai plain-chant.

*
* *

Telle est, aussi brièvement que possible, la théorie de la formation du chant grégorien exposée par le Révérend Père au cours de ses cinq premières conférences. Les deux dernières études, il les consacra à l'analyse si curieuse et si intéressante des *rimes grégoriennes*, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, et sur la rythmique du chant grégorien et l'explication de la notation modernisée du plain-chant dont on avait entre les mains un spécimen, les plaquettes dont nous avons parlé ayant été publiées dans cette notation.

Ces huit conférences n'ont cessé d'être très suivies ; outre les élèves de la *Schola* au complet, on y voyait assidûment plusieurs ecclésiastiques, des chers Frères de la Doctrine chrétienne et de Saint-Vincent-de-Paul, des amateurs, des artistes et des critiques musicaux, et quelques dames, religieuses et laïques, admises par faveur spéciale et qui toutes montraient l'exemple de l'assiduité et du travail, toutes prenant des notes et ne perdant pas un mot du conférencier.

Avant de prendre congé de ses élèves, le R. P. Dom Mocquereau les remercia en termes émus de la grande marque de confiance qu'ils lui ont témoignée, en assistant avec tant d'assiduité à ses cours. « Je remercie vivement, ajouta-t-il, les membres de la *Schola Cantorum* et Mgr le Recteur de l'Institut Catholique de m'avoir permis d'apporter ici mon humble mais fervent concours à la belle œuvre de la restauration de la musique d'église. Je me trouverai moi-même bien grandement récompensé si ces conférences ont pu contribuer pour quelque peu au succès de la bonne cause, au bien de l'Église et à la glorification divine. »

*
* *

Remercions donc à notre tour le dévoué et infatigable moine qui a consacré sa vie entière à de si nobles et de si utiles travaux. Continuateur de l'œuvre admirable entreprise par Dom Pothier, dont le livre demeurera toujours l'évangile de tout fervent grégorien, il a agrandi la question, éclairé bien des points obscurs et popularisé la méthode.

L'*art* grégorien est reconnu comme un art véritable par tous les esprits sains et réellement artistes. Les grands musiciens ne sauraient s'y méprendre

maintenant, le plain-chant est un art, un art admirable qui mérite tous les respects. Qui eût osé le proclamer avant les recherches bénédictines?

Reste à envisager le côté pratique de la question et la portée qu'auront eue à ce point de vue les conférences du R. P. Dom Mocquereau à Paris. Le chant grégorien est inchantable, disent les uns; c'est faux, il a été chanté et il a enchanté quiconque l'a entendu à la séance du 10 décembre. Il ne peut être chanté que par des gens stylés, longuement préparés à ses mélismes et à ses cadences impopulaires, disent les autres; c'est encore faux, les chœurs qui l'ont exécuté étaient des novices. Si les voix de dames qui, en quelques leçons seulement l'avaient étudié, sont assouplies par l'étude de la musique moderne, le groupe des élèves de l'École est absolument inculte au point de vue vocal, les voix rugueuses et dénuées de timbre dites « de compositeur » dominent, et, là encore, c'est en quelques leçons que l'on est arrivé à nu résultat satisfaisant. Quant à la pénétration du chant dans les maîtrises, la question a-t-elle fait un pas de plus? Il ne nous est pas permis de répondre, de peur de nuire à la réussite de certains projets. Qu'il nous suffise de dire qu'à notre connaissance quatre curés de paroisses, et de paroisses importantes, sont résolus à exiger de leurs maîtres de chapelle l'étude du chant grégorien. Qu'en adviendra-t-il? Auront-ils raison de la force d'inertie et de la mauvaise volonté de leurs chefs de chant? L'avenir en décidera. Quoi qu'il arrive, un tel effort ne peut rester stérile, et si Paris continue à dormir, la province, elle, se réveille, et de toutes parts nous arrivent des nouvelles rassurantes à ce sujet. La preuve en est dans les nombreux ecclésiastiques et laïques qui se sont rendus à Paris, aussi bien pour les conférences que pour la messe du 16 décembre à Saint-Gervais, dont nous rendrons compte ultérieurement. Laissez-nous les remercier ici en les nommant : ce sont M. l'abbé Moissenet, maître de chapelle de la Cathédrale de Dijon; M. l'abbé Grosso, maître de chapelle de Saint-Joseph de Marseille; M. l'abbé Villetard, d'Avallon; M. le chanoine Ginisty, de Rodez; M. l'abbé Cartaud, de Puiseaux; M. l'abbé Desnoyers, d'Orléans; M. le chanoine Poivet, de Versailles; M. Verchère, de Roanne; M. l'abbé de Sainte-Beuve, de Chartres; M. l'abbé Dabin, d'Évreux; M. Oury, organiste de la Cathédrale de Toul; M. l'abbé Mesplet, de Saint-Lô; M. l'abbé Sambardier, de Lyon, etc., etc.

Remercions aussi le R. P. Dom Delpech, le vaillant lieutenant de Dom Mocquereau, qui, tandis que celui-ci était aux honneurs, avait pour sa part les peines, car c'en était une de styler, chaque matin, dans une salle surchauffée, des voix rebelles. La messe de clôture prouva une fois de plus que le chant est populaire et qu'en quelques heures, malgré de petites misères, on arrive à exécuter convenablement l'office. La série des conférences du R. P. Mocquereau aura servi très utilement l'action de la *Schola*. Quelle est donc la grande paroisse de Paris où, un jour de Noël, on n'exécutait pas au salut au moins deux soli dramatiques sur quatre morceaux? Il en a été pourtant autrement quelque part où les idées de la *Schola* ne sont pas en faveur. Sauf l'*Adeste fideles*, tout était *choral*. Le choix des morceaux eût pu être meilleur, mais c'était décent. Ici on bannit peu à peu les soli, là on se met à *dépêcher* le plain-chant, croyant que dans la rapidité du débit réside une grande part de la réforme; erreur grave s'il en fut, capable d'amener les plus malen-

contreux effets. Quoi qu'il en soit, l'inquiétude est chez le voisin. On n'y dort plus que d'un œil. Combien il serait préférable de descendre dans la rue, non pour s'y battre, mais pour prendre un outil et travailler !

JEAN DE MURIS.



LA PRONONCIATION ROMAINE

Nous extrayons de la *Semaine religieuse* de Périgueux l'intéressant article ci-dessous, dont l'auteur est M. l'abbé Chaminade, article écrit à la veille de l'exécution palestrinienne de la *Schola Sainte-Cécile* de Périgueux, dont nous rendons compte ailleurs, société dont M. l'abbé Chaminade encourage grandement les efforts. Nous avons pensé qu'il intéresserait nos lecteurs et ferait faire un pas de plus à la réforme de la prononciation en usage.

Sous le haut patronage de S. G. Mgr l'Évêque, la *Schola Sainte-Cécile* de Périgueux, si intelligemment dirigée par M. Ponsard, se propose de nous faire entendre, le dimanche 21 novembre, dans la chapelle de Sainte-Ursule, la *Missa brevis* de Palestrina et le propre de la messe en chant grégorien[1]. Le célébrant, le diacre, le sous-diacre et les choristes adopteront pour cette cérémonie la *prononciation romaine* dans sa pure intégrité.

Plusieurs, sans doute, taxeront d'humeur bizarre et puérile l'innovation osée par la *Schola* naissante. Qu'on nous permette de la défendre contre une telle imputation et de montrer que la prononciation romaine est la vraie, sous le triple aspect historique, esthétique et liturgique.

*
* *

Loin de nous, tout d'abord, le dessein de prouver que les Italiens contemporains possèdent dans tous les détails la même prononciation qu'au siècle d'Auguste : l'entreprise serait hasardeuse. Nous nous bornons à soutenir que leur manière de prononcer se rapproche, plus que toute autre, de la prononciation antique des Latins. On dira vainement que tout change, les langues comme les autres créations humaines, dit Burnouf. La question n'est pas théorique et abstraite ; c'est une question de fait, et les documents sont si nombreux qu'elle peut être résolue avec une probabilité voisine de la certitude. Quel homme instruit en ces matières s'aviserait de le nier? Ne tombe-t-il pas sous le sens, en effet, que les Italiens, autochtones du Latium, ont dû conserver, plus que tous les autres peuples, sans en excepter les Français, les véritables traditions phonétiques ? C'est cette considération qui détermina l'illustre Dom Guéranger à introduire la prononciation romaine dans les monastères de Bénédictins. Mais alors ne paraît-il pas choquant, irrationnel, pour ne rien dire de plus, d'affubler ainsi de vêtements français, anglais ou allemands les paroles qui résonnaient jadis dans la bouche de Virgile, de Cicéron ou de saint Augustin? (*L'Unité de prononciation*, p. 10.) — On dit : *Nous sommes Français ! Nous voulons rester Français !* — Rien de mieux assurément. Et si des Anglais ou des Allemands, de passage à Blois ou à Saumur, s'avisaient de vouloir inoculer aux riverains de la Loire ce qu'ils croient être la forme pure de l'accent français, ceux-ci auraient le droit de ne pas goûter la plaisanterie. Mais alors, pourquoi, nous Français, afficherions-nous l'orgueilleuse prétention d'en remontrer aux Italiens dans leur propre langue? Car, en définitive, au regard de l'histoire, l'italien n'est qu'une sorte de *dialecte vulgaire* issu du latin.

1. D'après la version des manuscrits. (Note de la Rédaction de la *Tribune*.)

— Vous voulez rester Français? — Mais alors il faut, dès ce moment, renoncer à dire : un *lou*p, un *ou*rs, une *bou*rse, et ainsi d'une quantité de vocables analogues ; car il y a des centaines de mots français, dans lesquels a persisté la trace de l'*ou* latin, remarque suggestive qui inclinerait à penser qu'autrefois les Français prononçaient l'*ou* latin, comme l'ont toujours fait les Romains et le font encore aujourd'hui les Italiens, ainsi que, généralement, tous les autres peuples d'Europe. (Burnouf, *Revue des Deux-Mondes*, p. 642, — 1890 ; — Dom Pothier, p. 114.) Dorénavant, si vous répudiez l'*ou* latin, il faudra, pour être logique, supprimer l'*ou* français dans les vocables qui dérivent du latin, et vous résigner à dire : un l*u*p, un *u*rs, une b*u*rse, une g*u*tte, un c*u*teau, etc., etc.

— Le chuintement italien (pa*c*em, *c*ælum — pa*tch*em, *tch*æloum) vous paraît étrange au point de vous faire redouter d'être immédiatement métamorphosé en Auvergnat, si vous en usiez. — Mais alors, de grâce, ne dites plus : un *ch*ien, un *ch*eval, un *ch*emin, etc., mais bien : un *c*ien, un *c*eval, un *c*emin, etc.

Raisonnons plus sainement; étudions plus à fond les origines de notre langue, et nous finirons par avouer que notre langue française elle-même nous invite à retourner à nos anciennes traditions.

Consultez nos vieux manuscrits français (du dixième au quinzième siècle), et vous constaterez une étonnante conformité avec les manuscrits italiens et, par suite, avec la prononciation romaine de notre temps.

Ainsi nos manuscrits antérieurs au dix-septième siècle écrivent constamment : mi*ch*i, ni*ch*il, qu'on prononce encore de même en Italie ; ils reportent à la fin des longs neumes la consonne finale : amavi—*t*, colle—*s*, pour faire entendre qu'il faut prononcer nettement les consonnes finales, ce qu'on observe encore aujourd'hui ; généralement, dans les neumes développés, ils détachent la voyelle de la consonne qui la suit : i—*n*te—*n*de, co—*n*fessor. « Il n'y a pas à se tromper, dit le savant musicographe Stephen Morelot, sur l'intention qui a dicté une pareille syllabation. » Évidemment, l'ancienne prononciation française, non plus que la prononciation actuelle des Italiens, n'admettait pas les nasalités.

Dans les anciens manuscrits français, jamais le *J* n'apparaît. On écrit invariablement : *I*esus, *I*erusalem, etc. Ainsi fait-on encore en Italie.

Il n'y a pas de doute que, jusqu'à la fin du seizième siècle, nous avons prononcé : re*gn*are, comme dans ré*gn*er, di*gn*o comme dans di*gn*e, ma*gn*ificat, comme dans ma*gn*ifique, etc. Pareillement, les latinistes français ont toujours fait sonner l'*i*, comme dans *in* terra, jusqu'au commencement de ce siècle. C'est une anomalie inexplicable, remarque justement M. le chanoine Poivet, de prononcer d'une part : *ain*ducas et de l'autre : *ine* tentationem ; d'une part : Domin*us* et de l'autre Domin*o*m. N'est-il pas plus logique et plus simple de prononcer toujours *i* et toujours *ou* ?

Si nous voulions aborder la question de l'accentuation latine, — si malheureusement négligée, même par les prêtres instruits, si indispensable pourtant dans la lecture du latin, et surtout dans l'exercice de la liturgie et du chant grégorien, — il nous serait facile de démontrer, par l'étude de notre propre langue, avec quelle énergie nos pères accentuaient le latin. D'où vient, en effet, que nous disons : *prêtre*, *apôtre*, *table*, *fable*, *miracle*, etc., si ce n'est parce qu'autrefois les Français accentuaient si énergiquement les mots latins, que, dans les mots français qui en dérivent, ils ont supprimé la brève dactylique : *présbyter*, *prebstre*, *prêtre*, — *apóstolus*, *apostre*, *apôtre*, — *tábula*, *table*, — *fábula*, *fable*, — *mirâculum*, *miracle*, etc. ?

Ainsi, il résulte de nos traditions nationales — indépendamment de la vérité objective — qu'autrefois les Français prononçaient à peu près comme les Italiens : en adoptant la prononciation romaine, nous ne ferions donc que revenir à nos usages primitifs.

*
* *

Si maintenant nous passions à la prononciation usitée dans les divers idiomes du Midi, la vérité nous apparaîtrait bien plus claire encore. Ici, tous les Félibres seront avec nous, car c'est leur cause que nous plaidons.

Dans les langues de la Provence, de la Gascogne, du Quercy, du Sarladais, etc. — toutes d'origine grecque et latine, — vous constatez des traces innombrables de l'*ou* latin : c*aou*so, p*aou*bré, t*aou*lo, etc.; vous y découvrez le chuintement italien : *choulet*, *féchto*, *echcouto*, *pochtour*, *tch*i, *tcho*val, courâ*tz*é, etc. ; l'aspiration emphatique du *Miki* latin: *Esh*quino, gu*ésh*po, quo*hs*qué, móus*hch*o, etc., et l'appui fort sur les consonnes doubles et sur les consonnes finales : te*rr*o, lo ne*t*, ay pougu*t*, sey bengu*t*, etc. En résumé, on peut affirmer que les idiomes du Midi ont à peu près conservé intacte la bonne prononciation du latin.

A ces remarques philologiques, vient s'ajouter une considération de grave importance. Si vraiment l'on désire une exécution aussi parfaite que possible des œuvres musicales de la Renaissance, on ne conçoit guère les maîtres primitifs italiens habillés à la française. De bonne foi, si Palestrina revenait parmi nous, se reconnaîtrait-il sous cet affublement ? Son œuvre n'en serait-elle point amoindrie? Voyez-vous le *Théâtre des Italiens* interprétant à la française *Il Barbiere di Seviglia* ou *Il Matrimonio segreto* ? Imaginez-vous nos acteurs de la Comédie Française s'en allant à New-York déclamer à l'américaine les tragédies de Corneille et de Racine ? Non, non ; chaque langue a son génie propre, et vous ne seriez pas moins ridicules, laissez-moi vous le dire, en habillant à la française les maîtres primitifs de l'art musical. Car, comme le fait justement remarquer Burnouf, il n'y a pas deux manières de prononcer correctement une langue : il n'y en a qu'une. Si on lit Arioste ou Dante à la française, c'est-à-dire sans accentuation, en prononçant l'*u* italien comme notre *u*, le *c* comme notre *c*, et de même pour les autres lettres, le charme de leurs vers disparaît entièrement : on peut les comprendre, mais non les sentir. (*Revue des Deux-Mondes*, p. 641, 1890.) Ainsi en est-il du latin.

*
* *

En second lieu, si vous considérez la prononciation romaine au point de vue euphonique, il n'est pas un orateur, pas un poète, pas un compositeur qui ne proclame l'italien la langue musicale par excellence. Nulle autre ne l'égale pour la majesté de l'accent, la rondeur du timbre et le velouté des sons. Mozart, à l'oreille si délicate, composa tous ses opéras, à l'exception de la *Flûte enchantée*, sur des *libretti* italiens.

« Personne ne contestera, dit l'éminent helléniste Ragon, que l'italien soit une langue d'une harmonie enchanteresse, faite pour charmer et caresser l'oreille. » Dom Kienle compare la limpidité harmonieuse de l'accent romain à un reflet du ciel de l'Italie. Cela signifie-t-il que nous jubilons et nous nous pâmons positivement devant l'affreux nasillement particulier à certains Italiens et que nous conseillons aux artistes de le choisir comme type dans l'émission des sons ? — Pas le moins du monde : pas plus que nous ne recommandons aux étrangers l'accent de Saint-Flour ou de Carcassonne comme bien supérieur à celui d'Angers ou de Vendôme. Il faut emprunter aux Florentins l'élégance du langage et aux Romains leur doux parler : *lingua toscana, bocca romana*, mais ce n'est ni aux Lombards, ni aux Vénitiens, ni aux Napolitains... ni aux Franciscains de Terre-Sainte que nous irons demander la pureté de l'accent.

*
* *

Examinons maintenant le côté liturgique : pour nous, prêtres, c'est le plus important. Les catholiques, unis dans une même foi, doivent compléter l'unité de liturgie par

l'unité dans la prononciation de la langue liturgique. Ici encore nous devons tourner nos yeux vers Rome.

Le latin est la langue officielle de l'Église : langue de la liturgie romaine, des conciles œcuméniques[1], des Congrégations. « Dès lors, n'est-il pas naturel, juste et souverainement utile que la langue officielle du catholicisme soit parlée partout comme elle est parlée dans la ville éternelle, auprès du trône du Pape, dans les Congrégations et les Conseils qui gouvernent la chrétienté? » (*Prononciation du latin*, p. 14.) L'adoption d'une prononciation unique étant si importante, on ne s'étonnera donc pas que, sur les conseils et sous le patronage de S. Ém. le Cardinal L.-M. Parocchi, Vicaire de Sa Sainteté, l'Ordre des Franciscains ait établi un comité chargé d'obtenir cette unité.

Lorsque des prêtres italiens ou espagnols viennent chez nous célébrer la sainte messe, nous rions parfois. Hélas! nous rions sans raison : car ce sont eux qui ont fidèlement gardé les saines traditions. Mais nous, prêtres français, lorsque devant des étrangers, nous nous obstinons, dans un langage souvent peu correct et toujours sans la moindre accentuation, « à travestir le latin dans une prononciation particulière qui n'a d'autre mérite que d'être la nôtre, et le rend, sur nos lèvres, inintelligible à tous les autres peuples » (Darras), est-ce que nous ne provoquons pas l'étonnement et peut-être le dédain des peuples voisins? Plusieurs fois, Pie IX, avec une paternelle bonhomie, adressa cette remontrance aux prêtres français accourus pour le visiter : « Pourquoi ne pas vous rallier à notre prononciation romaine, qui est la bonne, au lieu de vous singulariser par une prononciation que rien ne justifie? » Il faut respecter comme le bien d'autrui, dit Burnouf, les langues que les hommes se sont données; il vaut mieux les ignorer que les dénaturer. En les ignorant on ne fait de tort qu'à soi-même; mais en imposant arbitrairement une prononciation vicieuse et fausse à la langue d'un peuple, on fait montre d'une vanité puérile et l'on s'expose aux railleries de ceux qui savent.

*
* *

Du reste, il ne faut pas s'imaginer que cette question passe tout à fait inaperçue parmi nous. Un mouvement bien dessiné se produit en France en faveur de l'adoption de la prononciation historique du latin.

Nous nous bornerons à citer des noms français dont plusieurs appartiennent aux sommités de la science. Et encore cette liste est-elle forcément incomplète.

L'École bénédictine, si célèbre par ses ouvrages historiques et philologiques, tient le premier rang. Citer les noms et les travaux sur cette matière de Dom Pothier, de Dom Mocquereau, de Dom Schmitt, de Dom Delpech, de Dom Bourigaud, etc., c'est presque avoir obtenu gain de cause. (*Les Mélodies grégoriennes*, p. 105-138. — *Méthode pratique de chant grégorien*, par Dom Schmitt.)

L'ordre des Franciscains vient ensuite, ayant à sa tête l'ancien Général de l'Ordre, le R^me^ P. Louis de Parme, et le R. P. Raphaël, Procureur de l'Ordre.

A la suite des Bénédictins a surgi toute une pléiade d'hommes érudits : le chanoine Stephen Morelot, l'un des premiers musicologues du siècle; l'abbé Gonthier, savant helléniste chargé de plusieurs missions scientifiques par le gouvernement français; le regretté abbé Barnave, une des illustrations de l'École Normale supérieure; l'abbé Ragon, ancien directeur de l'*Alliance chrétienne* et professeur à l'Université catholique de Paris; le R. P. d'Alzon, fondateur des Assomptionnistes; l'éminent chanoine Didiot, doyen de la Faculté de dogme à l'Université catholique de Lille; l'abbé Couture, doyen de l'Université catholique de Toulouse; M. Vigouroux, de Saint-Sulpice; l'abbé Darras,

1. La *Sténographie*, n° 7, 1895, et l'*Osservatore romano*, 2 juillet 1896, nous apprennent qu'au Concile du Vatican, on fit venir de tous pays des sténographes, chargés de traduire en signes phonétiques le latin des évêques étrangers.

auteur de l'*Histoire de l'Église* (t. XVIII, p. 484); le chanoine Poivet, directeur du Petit Séminaire de Versailles; le chanoine Cartaud *(Grammaire grégorienne)*; le chanoine Touzery, vicaire général de Rodez *(Méthode de chant grégorien)*; Romanien *(Revue grégorienne)*; l'abbé Brétêcher *(Choriste grégorien)*, etc., etc.

En dehors du clergé, le mouvement s'est propagé soit dans l'Université, soit parmi les hommes de science; au nombre des adhérents, nous trouvons : Burnouf, le savant orientaliste, directeur de l'École d'Athènes (*Revue des Deux-Mondes*, 619-642, 1er juin 1890), Littré, Larousse, Quicherat (*Grand Dictionnaire de Larousse*, p. 247; — *Traité de versification latine*, Quicherat), — Perrot, Michel Bréal, Jules et Paul Girard, Mancau, Petitjean, Bikilas, Macé, etc., savants professeurs de l'Université de l'État.

Voilà bien des hommes compétents dont il ne saurait pas mauvais de consulter les travaux, avant de trancher la question.

*
* *

Et tout ne s'est point borné à des vœux purement platoniques. Des essais pratiques, couronnés de succès, ont été tentés en divers monastères ou collèges de notre pays. Nous citerons les Bénédictins et Bénédictines de la Congrégation de France : Solesmes, Ligugé, Saint-Maur-sur-Loire, Marseille, etc.; les Franciscaines Missionnaires de Saint-Brieuc, Paris, Marseille, Lota; plusieurs collèges dirigés par les Assomptionnistes; plusieurs couvents de Trappistes, etc. Les moniales arrivent à prononcer merveilleusement le latin à la manière romaine.

Cette prononciation, fort douce et la seule logique, offre moins de difficultés qu'on l'imagine. Des essais tentés dans plusieurs couvents et paroisses rurales de notre diocèse[1] ont prouvé que la chose n'est pas irréalisable pour qui veut sérieusement l'obtenir. Nous pouvons nommer les Carmélites de Bergerac, qui accentuent et prononcent correctement le latin à l'italienne.

*
* *

Concluons : loin de vitupérer et de fronder les membres de la *Schola Sainte-Cécile*, il faut, au contraire, les féliciter d'avoir su se dégager de vains préjugés en adoptant franchement la prononciation romaine : car « celle-ci est traditionnelle, nationale et catholique, tandis que l'*autre*, purement arbitraire, est née d'un caprice et ne repose que sur la routine et l'ignorance. » (Ragon[2].)

En terminant, nous nous permettons de reproduire, en nous y associant, les observations pleines de finesse que M. Fernand de La Tombelle, l'érudit président de la *Schola Sainte-Cécile*, envoyait ces jours-ci, sous une forme humoristique et familière, au très méritant directeur de la Société :

«... La prononciation romaine s'impose et devrait, selon moi, être imposée partout où l'on enseigne le latin.

« Malheureusement, il y a longtemps que le latin n'est plus qu'une routine de pédagogue. Un discours latin choisi parmi les meilleurs ferait littéralement tordre Cicéron ou Tite-Live, s'ils étaient là pour l'entendre.

« Donc, universitairement, le latin est prononcé comme s'il était natif de Montmartre.

1. La note du *Manuel de Chant officiel* dans le diocèse, corrigée de la main même de Mgr l'Évêque (p. XI), porte qu' « il serait à souhaiter que, pour obtenir l'unité parfaite, nous suivissions, dans son intégrité, la prononciation italienne, qui est la meilleure et la plus répandue ».

2. Les observations critiques des hellénistes Burnouf, Gonthier, Ragon, etc., en faveur de la prononciation historique du grec, s'appliquent en toute vérité à la prononciation historique du latin. L'Église romaine prononce le latin comme les anciens Romains et les Italiens : elle prononce aussi le grec comme les anciens Grecs et comme les Hellènes contemporains, et tandis que la réforme érasmienne nous enseigne à prononcer fautivement : *Kurie*, *ischuros*, *eléëson*, *êmas*, l'Église latine, gardienne des traditions, chante *Kyrie* depuis le douzième siècle et le *Trisagion* grec : *ischyros*, *eleison*, *imas*, depuis l'an 492.

« Et cette manière d'enseigner une langue autrement qu'elle se prononce est aussi sotte que de franciser les noms géographiques et de dire *Lisbonne* pour *Lisboa*, *Londres* pour *London*.

« Attendez-vous donc, si vous faites prononcer le latin comme il doit l'être, à être sévèrement critiqué par la catégorie éternelle et renouvelée des esprits chagrins !

« Que ce soit difficile, j'en conviens, quoique, après tout, ce ne soit qu'une question d'habitude; mais je vous engage fort à essayer et je ne puis qu'applaudir des deux mains à cette tentative. »

EUG. CHAMINADE,
Chan. hon.



L'ART EN PLACE ET A SA PLACE

1° La musique d'église doit être vocale

Qu'on me permette avant tout d'énoncer un axiome qui est en somme la principale justification des quatre conditions que je viens d'exposer et l'indéniable preuve de leur nécessité.

— Que vient-on faire à l'église ?

— Prier.

Le prêtre prie à l'autel en célébrant le saint sacrifice, et l'assistance des fidèles n'a point d'autre but que de s'associer à cette célébration par la prière.

Or, je ne sache pas qu'il soit possible de prier autrement qu'en employant les expressions du langage, et, même dans la prière la plus intime, dans la plus ardente effusion intérieure, le mot, signe représentatif de l'idée, est toujours forcément pensé, sinon prononcé.

Dieu comprend nos désirs, m'objectera-t-on, sans qu'il soit besoin d'expressions pour les lui expliquer ; d'accord, mais nous, êtres imparfaits, nous avons besoin de ces expressions pour nous convaincre nous-mêmes que nous prions, et je doute fort que le bon poète Orphée ait jamais compté sur les seuls *accords de sa lyre* pour se faire comprendre des farouches gardiens d'Eurydice s'il n'avait pris soin en même temps d'exprimer vocalement le but de ses supplications.

Quel est donc le véritable, le seul truchement entre l'homme et la Divinité ? — C'est la *voix*.

L'instrument fabriqué par l'industrie humaine peut accompagner la voix, en régler les intonations, il ne peut pas *prier*, et même dans la curieuse énumération orchestrale en laquelle se complaît David, c'est toujours la voix (*Cantabo tibi*) qui joue le rôle principal. Il n'est du reste pas supposable qu'en ces temps reculés, la harpe ait pu être employée autrement que comme soutien du chant, et que le son de la trompette, celui des cymbales accordées et des cymbales de jubilation ait été autre chose qu'un signal d'appel à la prière.

Et j'irai plus loin : cette association de l'instrument à la voix, admissible dans les pays d'Orient, où le culte se célébrait souvent en plein air, devient inutile, je dirai même nuisible, dans nos temples clos, aux voûtes sonores.

*
* *

Indépendamment de la raison d'ordre pour ainsi dire métaphysique que je viens de donner, il en est une autre purement physique, dont tout homme de bonne foi ne pourra manquer de convenir : l'instrument, seul ou en masse, ne *sonne pas à l'église*. Qu'on

place un orchestre dans la tribune, devant l'autel ou derrière, la sonorité en sera toujours inharmonique, redondante ou étriquée, disons le mot : ridicule.

Même en ne tenant pas compte de l'association d'idées qui s'impose inévitablement à l'auditeur, chez lequel les timbres instrumentaux appellent le souvenir du concert ou de l'opéra (état d'âme peu fait pour le disposer à la prière), quoi de plus grotesque à l'église, au point de vue esthétique pur, qu'un solo de violon dont l'aigre petite voix semble celle d'un nain criard? quoi de plus impuissant que les quarante violons d'un bon orchestre, incomparables interprètes de la passion humaine alors qu'on les entend au théâtre ou au concert, *à leur place*, mais perdant toute plénitude expressive sous des arceaux gothiques ou romans?

Pour ce qui regarde les instruments à vent, c'est l'effet contraire qui a lieu ; la voix des *cuivres*, par exemple, monstrueusement enflée, ne produit dans le *solo* que confusion et brouhaha, et, se détachant entièrement des autres agents sonores, crée, lorsqu'elle leur est associée, un manque d'équilibre flagrant, destructeur de tout effet orchestral.

Donc, autant par la nature de leurs timbres qu'en raison des souvenirs de théâtre et de concert qu'ils peuvent évoquer, les instruments de l'orchestre, appelés à jouer ailleurs le plus noble rôle, me paraissent devoir être bannis de l'église : ils n'y sont point *à leur place*.

C'est à la *voix humaine* qu'est réservée la fonction d'exprimer mélodiquement et harmoniquement les prières des fidèles ; elle seule, tant au point de vue religieux qu'au point de vue esthétique, est apte à résonner d'une façon satisfaisante sous les voûtes de l'église.

*
* *

Il est cependant un instrument spécial qu'on peut et doit y employer sans crainte, quoique non au même titre que la voix humaine, c'est l'*orgue*.

— Et pourquoi, me dira-t-on, octroyez-vous à l'orgue un privilège que vous déniez à l'orchestre ?

Je vais tâcher de l'expliquer.

Laissons de côté l'attribution traditionnelle de l'orgue aux cérémonies religieuses, attribution dont l'antiquité pourrait presque suffire à justifier la présence à l'église de cet instrument, et examinons le caractère qui lui est propre.

L'orgue, au contraire de l'orchestre, est avant tout *impersonnel*, parce qu'*inexpressif*; l'organiste (n'en déplaise à notre cher président Guilmant) n'est point appelé comme le virtuose ou le chef d'orchestre à déverser sur un auditoire sa propre sensibilité, à le faire vibrer à l'unisson de ses propres vibrations, à être, en un mot, l'agent direct et personnel entre l'inventeur et le récepteur ; l'organiste, lui, a pour mission d'éveiller la voix de l'église même, d'en régler les accents, d'en modifier les intonations, soit qu'il prépare en des préludes l'avènement d'autres voix plus expressives parce qu'elles supplient ou glorifient directement, soit qu'il enveloppe ces mêmes voix d'une atmosphère harmonique à travers laquelle elles transparaissent, comme transparaît l'ostensoir à travers les volutes des encensements.

Et ce n'est point une mission inférieure que celle de l'organiste, car il est l'intermédiaire entre le temple, muet sans lui, et le Dieu, raison d'être de ce temple.

Je crois donc ne point m'être trompé en affirmant que l'orgue est un instrument impersonnel, car il n'est que l'émanation musicale des pierres qui l'entourent et, à l'église, l'organiste ne doit pas, je dirai même ne peut pas substituer son sentiment propre à la grande voix du monument. Si, en des pays protestants, l'habitude est venue de donner dans les temples des concerts d'orgue où le public est appelé à juger de l'habileté d'un virtuose, dans nos églises catholiques l'orgue ne doit servir qu'aux cérémonies du culte.

J'ai dit, de plus, que l'orgue est *inexpressif*, car il n'y a point à tenir compte du mécanisme (moderne, du reste) qui, ouvrant et fermant la jalousie, produit un *crescendo* ou un *diminuendo* purement mathématiques différant essentiellement de l'expression humaine engendrée par le souffle du clarinettiste ou le bras droit du violoniste.

Enfin, avec l'orgue, point de risque de souvenirs profanes, ses divers jeux sont bien en complète harmonie avec l'édifice dont ils représentent la voix et, malgré les étiquettes dont on s'est plu à les affubler (trompette, hautbois, viole de gambe, etc.), ces jeux ne rappellent en quoi que ce soit les timbres des instruments de l'orchestre qui portent le même nom.

*
* *

J'ai tâché de démontrer : 1° que seule la musique vocale est admissible à l'église, parce que seule elle peut prier ; 2° que l'orgue est le seul instrument qui soit appelé à figurer dans le temple catholique avec la double mission de préluder à la prière (prélude ou postlude) et d'envelopper les voix récitantes d'une atmosphère musicale émanant du temple même.

Il me reste à exposer de quelle nature doit être cette musique vocale. Ce sera l'objet d'une prochaine étude.

VINCENT D'INDY.



NOS CONCOURS

Le concours pour le motet *In nomine Jesu* a donné le résultat suivant :

1er prix : M. Marcel Royer, organiste de Saint-Jean de Caen.
2e prix : M. l'abbé Boyer, du Petit Séminaire de Bergerac.

CONCOURS POUR LE PRÉLUDE POUR ORGUE

Prix : M. Eugène Landais, organiste de la Cathédrale de Poitiers.

CONCOURS POUR LE MOTET « TU ES PETRUS »

1er prix : M. Léon Léon Saint-Réguier, élève de la *Schola Cantorum*.
2e prix : M. l'abbé Chassang, du Petit Séminaire d'Avignon.
Mention : M. Fernand Lanchon, du Petit Séminaire de Rouen.

*
* *

Il est mis au concours pour le mois de décembre **un Cantique en langue vulgaire** à une ou à deux voix. Les manuscrits devront être remis à la *Schola* avant le 1er mars prochain.

V. I.



LE CONGRÈS DE MILAN

Appelé à Milan pour les séances du Congrès de musique religieuse, le R. P. Dom Chauvin, notre professeur titulaire de chant grégorien, a bien voulu y représenter officiellement la *Schola*, et sur l'invitation des organisateurs, développer, en un rapport qui a été très apprécié, le but et les moyens d'action de notre œuvre. Nous tenons à remercier ici MM. les organisateurs et le Révérend Père de leur bonne grâce. Désirant rendre compte succinctement de ce Congrès dans

la *Tribune*, nous ne pouvions mieux faire que de nous adresser à Dom Chauvin lui-même; notre collaborateur et ami, M. G. Tebaldini, à qui nous avions demandé autrefois ce compte rendu, n'ayant pu assister au Congrès.

La Rédaction.

Le Congrès de musique sacrée tenu à Milan les 2, 3 et 4 décembre à l'occasion des fêtes du centenaire de saint Ambroise a eu, en même temps qu'un éclat particulier, une importance incontestable. Il était en effet une preuve, et la plus manifeste, du chemin fait par les idées saines depuis plusieurs années. L'assistance aux séances était nombreuse, intelligente, choisie, et la chaleur des discussions témoignait l'intérêt que tous y prenaient.

Le rapport consacré au chant ambrosien et présenté par M. l'abbé Borroni, prévôt de Mariano — un travailleur persévérant doublé d'un artiste, — occupa toute la première journée. Ce fut la plus animée : les questions nombreuses qui se rattachent à ce chant si vénérable sont trop palpitantes, trop vitales pour ne pas passionner. Le danger, en pareille matière, serait peut-être de vouloir aller trop vite : après les remarquables publications des Amelli, des Garbagnati, des Magistretti, etc., il reste encore beaucoup à faire et beaucoup à dire.

La seconde journée était consacrée à la musique figurée et la troisième à l'orgue. Nous ne pouvons qu'applaudir aux rapports de MM. l'abbé Felini, le comte Lurani et Bottazzo : il y a trop longtemps que la *Schola* soutient les vrais principes pour ne pas se féliciter de voir l'Italie lancée si franchement dans le même mouvement de restauration.

Chaque matinée réunissait les congressistes sous les voûtes de la vénérable église de Sant'Ambrogio, où successivement se firent entendre des exécutions de chant ambrosien, de musique palestrinienne, et une messe du maestro Perosi, le jeune et remarquable maître de chapelle de Saint-Marc de Venise.

Mais l'événement de ce Congrès fut sans conteste la *Trilogia* exécutée à deux reprises dans l'église de Santa Maria delle Grazie, où se tenaient les séances. La place nous manque pour parler, comme nous voudrions le faire, de cette œuvre remarquable de l'abbé Perosi. Sous cette aérienne coupole du Bramante, en face des peintures de Luini, dans ce cadre si bien adapté à un *oratorio* sacré, nous avons ressenti une des plus pures jouissances artistiques de notre vie : la cène, l'agonie divine, la mort du Sauveur, passaient tour à tour sous nos yeux et dans notre âme avec des accents d'une géniale puissance. On sentait visiblement que tous les cœurs étaient pris d'une commune et profonde émotion.

La *Trilogia* sera publiée, croyons-nous, à Turin, chez l'éditeur Capra : nous faisons des vœux sincères pour que Paris puisse applaudir ce chef-d'œuvre.

Qu'il nous soit permis en terminant — car l'espace nous est mesuré — d'exprimer ici notre profonde reconnaissance pour le cordial accueil que nous avons reçu de S. Em. le Cardinal Ferrari, Archevêque de Milan, de S. G. Mgr Mantegazza, son auxiliaire, de Mgr Nasoni, président du Congrès, et des membres de la Commission. L'honneur qu'on a bien voulu faire à l'un des plus obscurs ouvriers de la cause de la musique sacrée, et l'attention bienveillante avec laquelle on l'a entendu lire, dans une langue étrangère, un sec compte rendu des efforts faits et des résultats acquis par la *Schola Cantorum* de Paris, font pour lui du Congrès de Milan un charmant et inoubliable souvenir.

P. Ch.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Bayonne. — Nous apprenons avec le plus grand plaisir que le R. P. Dom Mocquereau vient d'être invité à donner une série de conférences et de cours de chant grégorien et de paléographie aux élèves du Grand Séminaire, dans le courant de cet hiver. Nous ne croyons pas trop présumer en disant que l'initiative de cette heureuse détermination revient en grande partie à Mgr Diharce, vicaire général de Bayonne, dont on connaît l'admiration pour le chant grégorien et la vraie musique religieuse. Nos fêtes de Saint-Jean-de-Luz de cet été, qu'il voulut bien encourager et honorer de sa présence aux côtés de S. G. Mgr l'Evêque, ont été aussi pour beaucoup dans le mouvement imprimé dans tout le diocèse. Elles en ont été l'*initium*, comme la restauration de la maîtrise de la Cathédrale en sera la *cadence*. Grâce au bienveillant acquiescement de S. G. Mgr l'Evêque et l'action si féconde de Mgr Diharce, le beau diocèse de Bayonne, si merveilleusement armé pour *bien chanter*, va résolument entrer dans une véritable renaissance du chant à l'église, dont les excellents résultats sont assurés d'avance.

On nous apprend aussi que le R. P. Mocquereau est à la veille d'être invité à passer également dix jours au Grand Séminaire de Tarbes, où il trouvera un terrain bien préparé. Espérons que Aire s'associera à l'élan donné dans cette belle région des Pyrénées et des Landes, où la *Schola Cantorum* compte tant d'amis.

N. B. — On nous écrit que deux groupes vocaux se sont formés à Hendaye et à Hasparren, à l'exemple de la Schola de Saint-Jean-de-Luz. Nous en parlerons un jour.

Périgueux. — La Schola Sainte-Cécile, dont nous avons avec plaisir annoncé la fondation et les premiers succès, vient de donner une séance tout à fait solennelle et des plus réussies. La chapelle de Sainte-Ursule était trop petite pour contenir la foule de fidèles venus pour assister à cette fête musicale. Le public lettré et artistique de Périgueux avait tenu à l'honorer de sa présence ; Mgr l'Evêque présidait. L'exécution de la *Missa Brevis* de Palestrina fut parfaite de tous points. Le propre de la messe fut exécuté en plain-chant, d'après les livres et les principes de Solesmes. Par une heureuse innovation, M. Ponsard, directeur de la Société, conseillé par M. l'abbé Chaminade, avait substitué à la prononciation défectueuse du texte « à la française » la pure tradition de la prononciation romaine, réforme si salutaire que n'ont pas osé tenter les Chanteurs de Saint-Gervais à leur fondation. A Paris, on eût pu en plaisanter; à Périgueux, grâce à un excellent article de M. l'abbé Chaminade, article que nous insérons dans le présent numéro, les esprits furent préparés et le succès alla à la tentative. Il serait heureux qu'il en fût ainsi partout. Nous ne saurions donc trop féliciter la vaillante Schola Sainte-Cécile de Périgueux.

— Une conférence avec audition a eu lieu dans la même ville à quelques jours de distance, conférence dont le succès est venu confirmer celui de la messe de Palestrina. Le conférencier, M. F. de La Tombelle, dans une langue très châtiée et très séduisante, conquit tous les suffrages du public en l'initiant au développement de la musique religieuse à travers les âges. Grâce à son action salutaire (sa conférence ayant été déjà prononcée auparavant à Sarlat), à celle des Chanteurs de Saint-Gervais, chantant à Périgueux, qui ont été cause de la fondation de la Schola Sainte-Cécile, grâce surtout aux efforts répétés de cette jeune phalange, le goût de la vraie musique religieuse est à la veille de s'implanter tout à fait à Périgueux et dans toute la région. Comme il en a été dans le Poitou, la Vendée et les Charentes, comme il en est en ce moment dans les Pyrénées et les Landes, où les idées de la *Schola Cantorum* triomphent partout, il en sera de même bientôt en Périgord. Le cercle d'action s'agrandissant chaque jour, n'est-il pas question de fonder sur les bords de la Dordogne une Société régionale du Périgord, de la Corrèze et du Quercy, comprenant les trois diocèses de Périgueux, de Tulle et de Cahors ? Nous formons les vœux les plus ardents pour la création de ce nouveau groupe d'action. Parmi les pièces exécutées après la conférence par la Schola Sainte-Cécile, nous devons mentionner en particulier un motet nouveau de M. de La Tombelle spécialement composé pour la jeune Société dont il est le président d'honneur, et publié dans notre répertoire moderne : *Benedicta es tu*, à cinq voix mixtes, adorable madrigal à la sainte Vierge avec un verset à troix voix égales, d'un parfum très palestrinien encadré dans des alléluias délicieux de musique bien que très religieux.

Poitiers. — La maîtrise a chanté, à la Toussaint, le propre de la messe en chant grégorien ainsi que l'ordinaire, sauf le *Kyrie* d'Anerio et un *Panis angelicus* de Hamm. Aux vêpres, les faux-bourdons du seizième siècle font toujours leur effet accoutumé. Au salut: *Angeli Archangeli* de Gabrieli, *Pie Jesu* de Chassang, et *Tantum ergo* de Bach. Au grand orgue, la *Canzone* et la grande fugue en *ré mineur* de Bach.

G. de Boisjoslin.

NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Adoramus te Christe de Palestrina
Jesu dulcis memoria de Vittoria

Les deux pièces que nous donnons en encartage sont choisies parmi les œuvres les plus simples et les plus expressives à la fois des maîtres. L'une, celle de Palestrina, est d'une composition plus verticale tout en étant très accentuée ; l'autre plus horizontale, plus musicale, demande à être chantée *legato* ; c'est le style du contrepoint dans tout ce qu'il a de plus chatoyant et de plus persuasif. Tandis que dans l'*Adoramus* il y a des parties *harmoniques* comme le *et benedicimus* de la sixième mesure et suivantes du morceau qui fatalement demandent, quoique liées, à être déclamées un peu plus sèchement ; dans le *Jesu dulcis* au contraire, se trouve cet enchevêtrement purement contrapunctique des parties, toutes merveilleusement mélodiques, toutes délicieusement expressives du *Dans vera cordi gaudia* par exemple, où le ténor à lui seul profère une des plus divines mélodies qui soient. Par leur facilité, ces pièces sont accessibles aux plus modestes des chœurs de paroisse ou de séminaire. Elles sont fort aptes à nous familiariser au style religieux des maîtres. En les faisant connaître à nos sociétaires, nous pensons avoir une fois de plus rendu service à la diffusion de l'art admirable, *le seul vraiment religieux*, de la musique polyphonique.

C. B.

ERRATA

Une épreuve de ces lignes de musique s'étant égarée, il s'est glissé de ce fait quelques erreurs dans l'impression de ce fragment. Nous prions nos lecteurs de s'en rapporter à cette nouvelle version.

TRISAGION

BYZANTIN
Ἅ-γι-ος ὁ Θε-ό. . . . . . . ος, ἅ-γι-ος ἰσ-χυ-ρός, ἅ-γι-ος ἀ- θά-
ROMAIN
A-gi- os o The-ós, á-gi- os ischyrós, á-gi-os

να-τος, ἐ-λέ-η-σον [ἐ-λέ-η-σον] ἡ- μᾶς.
athá-natos, e-lé- i-son i-mas.

De même pour la note qui suit :

1. Comparer cette histoire avec celle du *Regina cœli.* D. Guéranger, *Année liturgique,* le Temps pascal, p. 117.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

TABLE ALPHABÉTIQUE



TABLE ANALYTIQUE





Ligugé (Vienne)

IMPRIMERIE SAINT-MARTIN

M. BLUTÉ



